

فكر وإبداع

إشراف: أ.د. حسن البنداري

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

- بطل مقامات بديع الزمان وشخصيته المجهولة.
- العلامة والعمل المسرحي.
- الرومانسية الإيمانية في ديوان لا تسرقوا الشمس.
- طلاس إيليا أبي ماضي "دراسة سيميائية"
- ضغوط القافية في ديوان المسافر لعبد المنعم الرفاعي.
- المثل على كتاب المقرب في النحو لابن عصفور الإشبيلي.
- صلات شعوب الشرق الأدنى القديم بالهند "حتى نهاية العصر الروماني".
- خصائص أسلوب الأداء الغنائي للابتهالات الدينية الملحنة عند الشيخ سيد النقشبندي
- الاستفادة من تقنيات الموسيقى الغربية للارتقاء بالمهارات المبتكرة في الصولفيج العربي.



رابطة الأدب الحديث

الجزء الرابع والعشرون مايو ٢٠٠٤

قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقاً للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها -
ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ
طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء
نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يمنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمى،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة فى تحديد معالم
- ثقافتنا المعاصرة.
- وصقد حوارات متنوعة مع كافة
- الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصبغة
- التراثية والصيغة الحديثة.

لوحه الفلاف
للقاتة زنب السعوى

رئيس مجلس إدارة الرابطة

أ.د. محمد عبد المنعم خفاجى

عضو مجلس الإدارة والمشرى على الإصدار

أ.د. حسن البندارى

رابطة الأدب الحديث

٦ شارع بنك مصر - القاهرة.

ت ٢٩٢٤٦٩٥

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن : رابطة الأدب الحديث

القاهرة ، ٦ شارع بنك مصر

ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٣٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة : أ. د. محمد عبد المنعم خضاجي

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرّف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

- | | |
|------------------------|--|
| • أ.د. السعيد الورقي | • أ.د. أميل الأنسور |
| • أ.د. صلاح بكر | • أ.د. المستشار الإعلامي، أحمد فتحى عامر |
| • أ.د. عبد العزيز شرف | • أ.د. محمد قحطب |
| • أ.د. عزيزة السيد | • أ.د. نبيل عبد الحميد |
| • أ.د. على على صبح | • أ.د. نعيم عطية |
| • أ.د. على طليب | • أ.د. طبيب. رباب عزقول |
| • أ.د. عليّة الجنزورى | • أ.د. محمد رياض العشيري |
| • أ.د. وفاء إبراهيم | • أ.د. نادية عبد اللطيف |
| • أ.د. نادية يوسف | • أ.د. هالة بدر الدين |
| • أ.د. محمد مصطفى سلام | • أ.د. فهمى حرب |
| • أ.د. طبيب. أنس عزقول | • أ.د. يحيى فرغل |
| • أ.د. كاميليا صبحى | • أ.د. أحمد عبد التواب |

المراسلات : توجه باسم المشرّف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة - روكسى، شارع أسماء فهمى كلية البنات - جامعة مين شمس

تليفون : ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٦٢

الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت : ٢٩١٤٢٣٧

الجزء الرابع والعشرون

مستشارو الجزء الرابع والعشرين

• أ.د. فاطمة موسى
 • أ.د. فضيلة فتوح
 • أ.د. ماهر شفيق فريد
 • أ.د. محمد السعيد جمال الدين
 • أ.د. محمد حفاسة عبد اللطيف
 • أ.د. محمد خليفة حسن
 • أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
 • أ.د. محمد عناني
 • أ.د. نادية عبد المنعم
 • أ.د. نبيل راغب
 • أ.د. نفيسة شاش
 • أ.د. نفيسة عليش
 • أ.د. نورية الرومي

• أ.د. أحمد كشك
 • أ.د. اعتماد علام
 • أ.د. رتيبة الحفني
 • أ.د. رضا رجب
 • أ.د. زين نصار
 • أ.د. سلوى لطفي
 • أ.د. سهام هاشم
 • أ.د. سهير عواد
 • أ.د. صبري إبراهيم السيد
 • أ.د. طه وادي
 • أ.د. عبد الحكيم حسان
 • أ.د. عبد الفتاح عثمان
 • أ.د. عبد الحليم نور الدين

الصفحة	المحتويات
د. حسن البنداري	افتتاحية الجزء الرابع والعشرين
١١	• المادة العربية :
د. محمد عبد المنعم خفاجي	- أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات بديع الزمان
٢٣	و شخصيته المجهولة
٥١	- "العلامة والعمل المسرحي"
٨٧	- "الرومانسية الإيمانية: الخطاب الشعري فسي
١٠٥	ديوان لا تسرقوا الشمس.
د. ثلثواي عمار	- طلاس إيليا أبي ماضي "دراسة سيميائية"
د. عبد الكريم مجاهد مرداوي	- ضغوط القافية في ديوان "المسافر" لعبد المنعم
١٢٣	الرفاعي.
د. فتحية توفيق صلاح	- المثل على كتاب المقرب في النحو : المجلد
١٧١	الثالث تحقيق وشرح.
د. فتحى الحداد	- صلات شعوب الشرق الأدنى القديم بالهند
٢٢٧	"حتى نهاية العصر الروماني".
د. ماجدة عبد السميع	- "خصائص أسلوب الأداء الغنائي للابتهالات
٢٤٩	الدنية الملحنة عند الشيخ سيد النقشبدي"
د. محيي الدين عاصم	- الاستفادة من أساليب وتقنيات الموسيقى
٢٧٥	الغربية للارتقاء بمستوى ومهارات التمارين
	المبتكرة في الصولفيج العربي
	• المادة غير العربية :
-	Le Message paratextuel dans
	"Les Identités Meurtrières" De Amin Maalouf
Dr / Gihane Sabry Ahmed	3
د. جيهان صبري أحمد	الرسالة الإنسانية في كتاب الهويات القاتلة "لأمين معلوف"
-	A Transformation of Consciousness :
	Beth Henley's Crimes of the Heart and Sam Shepard's A Lie of the Mind
Dr / Fatma El Mehairy	53
د. فاطمة المهيري	- تغيير الوعي الإنساني : مسرحيتي "جرائم القلب" لبث هنلي، و"أكذوبة العقل"
	لسام شبيرد.
-	The Doomed Paradise in tom stoppard's Arcadia.
Dr / Nagwa Abou-Serie Soliman	109
د. نجوى أبو سريع سليمان	- الجنة المشنومة في مسرحية "أركاديا" للكاتب : توم ستوبارد

بسم الله الرحمن الرحيم
افتتاحية الجزء الرابع والعشرين

مايو ٢٠٠٤م

د. حسن البنداري

يوصل إصدار فكر وإبداع بهذا الجزء الرابع والعشرين - رسالته "العلمية والمعرفية" - التي تسعى إلى "إقرار" هدف أساسي تم الاتفاق عليه قبل صدور الجزء الأول (يناير ١٩٩٩) وهو : الإسهام في الارتقاء بمستوى البحث العلمي، والكشف عن الباحثين الجادين المغمورين، واستضافة بحوث ومقالات ذوى الرأي والخبرة والمختصين.

ويضم هذا الجزء (الرابع والعشرون) بحوثاً بالعربية، وبحوثاً أخرى بغير العربية هي في الواقع إنجاز لهذا الهدف الذي نحرص دائماً على استمراره.

أما البحوث العربية فهي : أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات بديع الزمان وشخصيته المجهولة للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، والعلامة والعمل المسرحي لأحمد جاب الله، والرومانسية الإمامية : الخطاب الشعري في ديوان لا تسرقوا الشمس للدكتور : يوسف موسى رزقة، وطلاسم إيليا أبي ماضي "دراسة سيميائية" لشلواي عمار، وضغوط القافية في ديوان "المسافر" لعبد المنعم الرفاعي للدكتور / عبد الكريم مجاهد مرداوي، والمثل على كتاب المقرب في النحو : تصنيف الشيخ ابن عصفور الإشبيلي "ت ٦٦٩هـ" المجلد الثالث، تحقيق وشرح الدكتورة / فتحية توفيق صلاح، وصلات شعوب الشرق الأدنى القديم بالهند حتى نهاية العصر الروماني للدكتور فتحي الحداد، وخصائص أسلوب الأداء الغنائي للابتهالات الدينية الملحنة عند الشيخ سيد النقشبندي للدكتور / ماجدة عبد السميع، والاستفادة من أساليب وتقنيات الموسيقى الغربية للارتقاء بمستوى ومهارات التمارين مبتكرة في الصولفيج العربي للدكتور / محيي الدين عاصم.

وأما البحوث غير العربية فأولها بحث بالفرنسية وهو : "الرسالة الإنسانية في كتاب الهويات الفاتلة" لأمين معلوف، للدكتورة / جيهان صبري أحمد وثانيها بالإنجليزية وهو : تغيير الوعي الإنساني : مسرحية جرائم القلب لبث هينلي ومسرحية أكذوبة العقل لسام شبيرد للدكتورة / فاطمة المهيري، وثالثها بالإنجليزية وهو : "الجنة المشنومة في مسرحية "أركاديا" للكاتب : توم ستوبارد" للدكتورة / نجوى أبو سريع سليمان.

والله تعالى ولي التوفيق

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدي

أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات بديع الزمان وشخصيته المجهولة

د / محمد عبد المنعم خلفاى^(*)

- ١ -

فى القرن الرابع الهجرى/العاشر الميلادى ، ظهر فى النشر الأئبى فن جديد هو فن المقامة ، والذى يؤكد البحث أن بديع الزمان الهمذانى هو رائد هذا الفن الجديد ، الذى فتح به البديع باب القصة القصيرة فى الأئب العربى .

فالمقامة هى قصة قصيرة من الأئب الساسانى ، الكنية أهم أغراضها، يرمى بها منشئها إلى تصوير الشخصيات بأسلوب القصة ، وفى قالب يتراوح بين الجد والهزل ، والفكاهة والعبوس .

إنها محاولة كبيرة لخلق القصة الفنية فى الأئب العربى .

والحوار فى المقامة عند بديع الزمان يدور بين رجلين عيسى بن هشام (الراوية) وأبو الفتح الإسكندرى (البطل) ، وعند الحريرى بين أبى

(*) أستاذ الأئب العربى - جامعة الأزهر.

زيد السروجي (البطل) والحارث بن همام (الرواية).
 وكان ابتكار البديع الهمداني (٣٥٩ - ٣٩٨ هـ ، ٩٦٩ - ١٠٠٧ م)
 في القرن الرابع الهجري لفن المقامة حدثاً أدبياً جديداً في الأدب العربي .
 فلقد بهر الأدياء والنقاد والرواة أسلوبها ، ونزعة القصة فيها ، وهذا
 الحوار الذي طالما دار بين بطلها أبي الفتح الإسكندري وراويها عيسى بن
 هشام ، كما بهرهم هذا النموذج الفني الرفيع الذي يمثل شخصية الساساني
 أبي الفتح (البطل) .

- ٢ -

وفتن الناس بمقامات بديع الزمان لفتناً شديداً .
 وليس هناك إلا البديع نفسه ، فهو أبو المقامة في الأدب العربي ،
 وصاحب الفضل في إنشائها ، ويؤيد ذلك الحريري أبو محمد القاسم بن علي
 البصري (٤٤٦ - ٥١٦ هـ) في مقدمة مقاماته ، فقد جعل ابتداع المقامات
 راجعاً إلى بديع الزمان ، وعلامة همدان ، وكذلك جعل الثعالب في
 (الليثية) البديع أبا عزرتها ، والواضع لأصولها وخطتها ، ويتابعهم في ذلك
 كثيرون ، منهم مارون عبود مثلاً ، إذ يقول (١) إن خطة المقامات من عمل
 البديع ، فهو الذي لبسها هذا الطراز ، وعلى طريقه هذه التي شقها سارت
 عجلة الأدب ألف عام ، وعبثاً يحاول المحاولون العثور على أثر لهذه الخطة
 عند غير البديع .

^١ ٢٤ (بديع الزمان) لمارون عبود .

وَكُنْكَ ذَهَب مَازِن الْمُبَارَك الَّذِي يَقُول (٣) : " فَتُج الْبَدِيع بِسَاب فَن جَدِيد هُو فَن الْمَقَامَةِ فِي الْأَدَب الْعَرَبِي " .

هَذَا هُو الرَّأْي السَّائِد فِي نَشْأَةِ الْمَقَامَةِ ، وَلَكِن الْحَصْرِي صَاحِب كِتَاب (زَهْر الْأَدَاب) يَذْهَب فِي كِتَابِهِ (٣) إِلَى أَنَّ الْبَدِيع اقْتَبَسَ فَن الْمَقَامَةِ مِنْ أَحَادِيثِ ابْنِ دَرِيد (٢٢٣ - ٣٢١ هـ) ، وَمَعْنَى ذَلِكَ كَمَا قَالَ الدُّكْتُور زَكِي مَبَارَك (٤) أَنَّ الْبَدِيع لَيْسَ هُو الْمَبْتَكِر لَفَن الْمَقَامَةِ ، وَإِنْ كَانَ لَهُ فَضْل فِي نَشْأَتِهَا ، وَيَنْفِي مُؤَلَّف كِتَاب (بَدِيعُ الزَّمَان رَأْدُ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ) وَهُوَ الدُّكْتُور مُصْطَفَى الشُّكَّة (٥) أَنَّ تَكُون أَحَادِيثِ ابْنِ دَرِيد ذَاتَ صِلَةٍ بِفَن الْمَقَامَةِ كَمَا عَرَفَ عِنْد الْبَدِيع .

وَيَجْعَل آخَرُونَ الْبَدِيع مُحْتَضِياً حَزُو أَسَاتِذِهِ ابْنِ فَارِس (ت - ٣٩٥ هـ) فِي رِسَالَتِهِ الْوَحَاوِيَةِ .

وَيَذْكُر آخَرُونَ ، وَمِنْ بَيْنِهِمْ شَوْقِي ضَيْف (٦) أَنَّ الْبَدِيع اقْتَبَسَ مَقَامَاتِهِ مِنْ كِتَابَاتِ الْجَاحِظِ وَقَصَبِهِ فِي الْبُخْلَاءِ وَالْحَيَوَانِ وَالْمَحَاسِنِ وَالْأَضْدَادِ عَنْ أَهْلِ الْكُدْيَةِ ، وَمَعَ جَوَازِ ذَلِكَ فِي الْمَضْمُونِ ، فَإِنَّ شَكْلَ الْمَقَامَةِ الْفَنِي يَبْقَى جَدِيداً كُلَّ الْجَدَةِ عِنْدَ الْبَدِيع : وَهَنَكَ عَلَى أَيْةِ حَالٍ فَرْقٌ بَيْنَ الْبَذَرَةِ وَالْثَمَرَةِ فِي أَيْ عَمَلٍ أَدَبِيٍّ أَوْ غَيْرِ أَدَبِيٍّ .

^٢ ص ١٦ (مَجْمَعُ الْمَلِكَيْنِ مِنْ حُلَالِ مَقَامَاتِهِ) - مَازِن مَبَاوِك .

^٣ ١ : ٢٣٥ (زَهْرُ الْأَدَابِ) .

^٤ (النُّشْرُ الْفَنِي) لَزَكِي مَبَارَك .

^٥ ص ٢٠٧ (بَدِيعُ الزَّمَان) لِلشُّكَّةِ .

^٦ ٢٠ (الْمَقَامَةُ) لَشَوْقِي ضَيْف - طَبْعُ دَارِ الْمَعَارِفِ .

ويجعل بعض المستشرقين أساطير التوراة عند اليهود وقصة لقمان هما الملهمتان للبديع بفكرة المقامات ، ويذكر آخر أن قصص جحا في الآداب الفارسية والعربية والتركية ذات أثر في نشأة المقامة ، وهذا كله كلام يعوزه الدليل ، ولا تنهض به الحجة (٧) .

ويذهب آخرون إلى أن المقامة مقتبسة من أصل فارسي ، ولكن المنصفين من العرب والفرس ينفون أن تكون المقامات قد وجدت في الأدب الفارسي قبل بديع الزمان ، إذ لم تعرف المقامة في الأدب الفارسي إلا بعد البديع بنحو قرن ونصف على يدى حميد الدين البلخي (تـ ٥٥٨ هـ ، ١١٦٤ م) وقد بدأ بكتابة مقاماته عام ٥٥١ هـ وقبل وفاته بسبع سنوات ، ويؤكد محمد تقي بهار أن المقامة من إبتكار البديع وأن البلخي كتب مقاماته مقلداً البديع والحريزي في هذا الفن الأدبي (٨) .

وهذه القصة الحوارية القصيرة ، ذات المنهج الفني الملئزم ، والصياغة الطريفة ، والصنعة الجديدة ، والفكرة الساسانية ، التي دعيت مقامة ، قد أنشأها بديع الزمان الهمذاني ، لتجابه مطالب الحياة الفنية الأدبية والفكرية والاجتماعية والسياسية المتجددة في عصره .

ولقد جعل بديع الزمان لمقاماته بطلاً ساسانياً هو (أبو الفتح الإسكندري) ، وهو الذي مثل كل أنوارها ، ونهض بجميع فصولها وقام بكل أحداثها .

^٧ راجع ١٤٦ (الحياة الأدبية في الأندلس والعصر المباسي الثاني) لكاتب هذا المقال .

^٨ (تاريخ تطور النثر الفارسي) محمد تقي بهار - ص ٤٩ .

- ٣ -

وشخصية أبى الفتح - كما تبدو من خلال المقامات - شخصية رائعة حقاً ، فهو بطل الموقف كله في المقامة ، وهو - كما يصوره الهمذاني - عالم وأديب وشاعر ، وهو ناقد بليغ ، ومغامر محتال ماهر ، مشرد فى الآفاق ، تقسو عليه ظروف الحياة فلا يجد أمامه إلا الكذبة والاحتيال بكل أسلوب من أجل المال والطعام . وهو إلى ذلك كله مجرب حكيم خبير بالأيام وصروفها ، عركها وعركته يجوب الآفاق ويخطب في الأندية ويهز الناس بفصاحته وبلاغته .

وكنية أبى الفتح لعل البديع رمز بها إلى فتوحات هذا البطل وانتصاراته في مواقفه العجيبة في الكنية .

أما وصف الإسكندري الذى لازمه فقد يكون معزراً لذلك المعنى على أنه نسبة إلى الإسكندر ، فتكون فتوحات أبى الفتح فى أموال الناس شبيهة بفتوحات الإسكندر .

وقد يناقض ذلك أن أبا الفتح يكرر فى مقاماته قوله (إسكندرية دارى) (١) نسبة إلى الإسكندرية لا إلى الإسكندر الأكبر المقدونى (٣٥٦ - ٣٢٣ ق.م.) ويصح لنا أن نجمع بين الأمرين ، فتكون نسبته إلى الإسكندرية مقصوداً بها إلى الرمز إلى شبهه فى فتوحاته الماسانية بفتوحات الإسكندر الذى ينسب إلى مدينته .

^٩ راجع مثلاً فى المقامة الأربعين - العلمية - قول البديع :

إسكندرية دارى لوقرفيها قرارى

ويقودنا ذلك إلى التساؤل : أية إسكندرية كان يعنى البديع ، وكان ينتسب إليها أبو الفتح الماساني ؟

فى المقامة التاسعة للجر جانية يقول أبو الفتح البطل متحدثاً عن نفسه : " إني أمرؤ من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية " ، وفى المقامة التاسعة والعشرين الحمدانية يقول : " من الثغور الأموية والبلاد الإسكندرية " .

ويكرر أبو الفتح نسبته إلى الإسكندرية فى مواضع كثيرة أخرى .

فإذا رجعنا إلى ياقوت (١٠) وجدناه يذكر أن الإسكندر بنى ثلاث عشرة مدينة سماها كلها باسمه ، ثم تغيرت أسماؤها بعده ، فمنها : إسكندرية مصر ، والإسكندرية التى صار اسمها سمرقند ، والتى صارت مرو ، والتى سميت بعد بإسم بلخ ، وإسكندرية الأندلس التى على النهر الأعظم - نهر إشبيلية - وهى التى رجحها الإمام محمد عبده لوصف البديع لها أنها من الثغور الأموية وقد كانت للخلافة الأموية تحكم الأندلس فى القرن الرابع الهجرى عصر البديع ، إلا أنى وجدت رحالة عربياً فى القرن الرابع - هو أبو دلف - يذكر مدينة المنصورة عاصمة السند ، ويقول عنها : " إن الخليفة الأموى مقيم بها (١١) " ، فهل كانت هذه المدينة قديماً تسمى الإسكندرية أيضاً ، ليصبح أماننا لاحتال جديد آخر ، ويذكر باحث عراقى أن الإسكندرية بين بغداد والحلة (١٢) ، ولكن ما صلتها إذن بالثغور الأموية ؟

١٠ : ٢٣٥ (معجم البلدان) .

١١ هذا النص منقول عن (معجم البلدان) وراجع ٥ : ٣٠٩ (معجم البلدان) .

١٢ رسالة ذكرها عن مقامات الحريري لطارق العوسج .

ويذهب د. عبد الوهاب عزام إلى أن صحة الكلمة (الأموية) نسبة إلى نهر أموى (١٣) - جيحون - وبذلك تكون الإسكندرية المقصودة هي مدينة الإسكندر على نهر أموى .

- ٤ -

ومع ذلك كله فلا نزال نسير في بيداء سحيقة .

فمن أبو الفتح الإسكندري إذا ؟

هناك رأى سائد : أنه شخصية أسطورية خيالية محضة ، كشخصية

راوى المقامات عيسى بن هشام ، يقول الحريرى فى مقدمة مقاماته :

" كلاهما مجهول لا يعرف (ونكرة لا تتعرف) " وهذا ما رجحته

منذ عشرين عاماً فى كتابى (الحياة الأدبية فى الأندلس والعصر العباسى

الثانى) (١١) ويؤكد ذلك المستشرق الفرنسى إيولر ، فيقول : " وضع البديع

شخصاً خيالياً ابتكره وسماه أبا الفتح " .. وذهب بعض الباحثين إلى أن

عيسى بن هشام راوية المقامات كان شيخاً للبديع ، ومنهم أبو شجاع

شبرويه (٥٠٩ هـ) مؤلف "تاريخ همذان" وينقل ذلك عنه بإقوت فى

معجم الأدباء ولعل ذلك وهو ناشئ من قول البديع فى مطلع كل مقامة من

مقاماته : حدثنا عيسى بن هشام ، ولو ذهبنا إلى أن أبا الفتح هو الذى كان

أستاذاً للبديع لكان ذلك أكثر صلة بالبحث ، وأكثر انطباقاً على الموضوع .

^{١٣} ٢٣٤ (بدیع الزمان) للشكعة - نقلاً عن محاضرات د. عزام - لى كلية الآداب - عام ١٩٤٤ م

^{١٤} ص ١٤٧ الكتاب المذكور - طبع القاهرة ١٩٥٧ .

وممن ذهب إلى أن هاتين الشخصيتين خياليتين مؤلف كتاب (بديع الزمان) وهو الدكتور الشكعة الذي يقول : " حاولنا أن نجد لبطل المقامات صدى تاريخياً فلم نعثر لهما على أثر والغالب أنهما من ابتكار خيال البديع نفسه (١٥) .

وهناك رأى جديد هو أن شخصيات مقامات البديع كانت لأشخاص وجدوا بالفعل ويذهب إلى ذلك بعض المستشرقين (إلا أنهم لم يستطيعوا تحديد هؤلاء الأشخاص المجهولين) ، ولا الكشف عن شخصياتهم التاريخية وأنا معهم في ذلك . ولكني أخطو خطوة جديدة من أجل الكشف عن شخصية أبي الفتح بطل المقامات البديعية .

يذهب باحث عراقى (١٦) سبق الإشارة إليه إلى أن أبسا الفتح هو البديع نفسه .

ويذهب باحث آخر إلى أن الكنية أو الساسانية (١٧) التى كانت صناعة

^{١٥} (بديع الزمان) ص ٢٣٢ .

^{١٦} هو طارق عبد الوهاب العوسج - في رسالة للدكتوراه عن (مقامات الحريري) .

^{١٧} يعمل الأدب الساساني في المقامات تمام العمل ، حيث نجد البطل أبسا الفتح نموذجاً لجماعات الساعطين والمشعوذين واختالين والساتلين والحوالة الذين يجوبون البلاد ، ويتفننون في أعرج الحيل للحصول على المال ، فتراهم مجاهدين أحياناً أو من أبناء السبيل أحياناً أخرى ، ويطلق عليهم (بنو ساسان) أو الساسانيون نسبة إلى ساسان وهو أمير من الأسرة الساسانية حرم من الملك فاضترى غنماً وأخذ يرعاه ، الساسانيون أسرة فارسية حكمت إيران وأولهم أردشير (٢٣٦ - ٢٤١ م) وآخرهم يزدجرد الثالث (٦٣٢ - ٦٥١ م) - (ص ٤٧ : ٥٥) دائرة المعارف الإسلامية ، ويذهب محمد عبده إلى أن الساسانيين هم أمراء الفرس الذين أخذوا يسألون الناس بعد سقوط ملكهم وذهب دولتهم .

أبى الفتح (نجد من أعلامها فى عصر البديع من يشبه أبى الفتح من وجوه كثيرة : كابن الحاج (ت ٣٩١ هـ) ، وابن سكرة (ت ٣٨٥ هـ) وأبى الورد ، ومن يشبهه من بعض الوجوه كأبى حيان التوحيدى ، بل البديع نفسه ومن

يشبهه كل الشبه (كأبى دلف) و (الأحنف العكبرى) (١٨) . ومجمل هذا رأى أن أشباه أبى الفتح الإسكندري كثيرون فى عصر البديع ، وأن أقربهم شبيهاً به هو أبو دلف والأحنف . وهذا رأى لا يأتى لنا بجديد ولا بأمر مؤكد فى البحث فى أية حال ، فلم يجزم هذا الباحث برأى معين له . ورأى الذى أذهب إليه اليوم هو أن أبى الفتح إنما هو شخصية تاريخية معروفة فى عصر البديع ، وهو أبو دلف الخزرجى وحده (٣٠٠ - ٣٩١ هـ) .

وهذا رأى لا يسبقنى فيه باحث ، وبه يفتح الباب أمامنا لفهم كثير من حقائق الأديب فى القرن الرابع ... ودليلاً عليه هو ما قاله الثعالبى فى (يتيمة الدهر) (١١) قال :

" أنشدنى بديع الزمان لأبى دلف ، ونسبه فى بعض المقامات إلى أبى الفتح الإسكندري " .

ويحك هذا الزمان زور فلا يغرنك الغرور

^{١٨} ص ٢٣٤ (الأدب فى ظل بنى بويه) للزهري - طبع مصر ١٩٤٩ .

^{١٩} ٣ : ٢٥٤ (اليتيمة) .

لا تلتزم حالة ولكسن در باللیالی كما تكور (٢٠)

ومن هذا النص نعرف الحقائق الآتية :

أنشد البديع الثعالبي شعراً لأبي دلف .

وهذا الشعر نفسه نسبه البديع في مقاماته إلى أبي الفتح ، فتكون

النتيجة هي أن أبا الفتح هو أبو دلف ، نفسه بإقرار البديع .

كان البديع راوية لشعر أبي دلف ، ويبدو لي أن البديع كان ينزل أبا

دلف من نفسه منزلة الأستاذ والمعلم .

- ٥ -

وإذن يكون أمامنا رأى جديد نجزم به ، هو أن البديع حين كتب مقاماته اختار أبا دلف أستاذه وصديقه ومعاصره بطلاً للمقامات ، وكفى عنه بأبي الفتح ، وكان أبو دلف أروع نموذج ساساني يصلح بطلاً للمقامات لأن حياته وشخصيته وتجاربه مطابقة تمام المطابقة للنموذج الذي صور به البديع في شخص أبي الفتح الإسكندري ، ولأن شهرة وتجارب أبي دلف كانت تصلح معيناً يستقى منه البديع كل ما يريد أن يصور به أبا الفتح وذلك ما قد كان .

بل إنني أضيف إلى ذلك أن البديع الهمداني حين سمع قصص أبي دلف الشيخ الحكيم المجرب عن رحلاته وتطوافه في البلاد واستمع إلى فكاهات هذا الشيخ وسمعه في مجالس الملوك والوزراء رأى الصورة الفنية

^{٢٠} هذا الشعر في المقامة القريضية إحدى مقامات البديع

تصلح أساساً لفن جديد ابتكره وسماه (المقامة) ، فكان أبو دلف هو الملهم للبدیع للشباب الذکی بابتکار فن المقامة فی الأدب العربی ، فی القرن الرابع ، وفی عصر أبی دلف (٢١١) .

-٦-

فمن هو إذن أبو دلف ؟

أبو دلف (٣٠٠ - ٣٩٠ هـ ، ٩١٣ - ١٠٠١ م) عالم وطبيب وكيميائي وجيولوجي ، وهو رحالة من أعظم الرحالة الجغرافيين المسلمين ، وهو أديب وشاعر ، وعلم من أعلام الشعر الساساني في عصره ؛ فهو نموذج رفيع للساسانية التي تتميز بالظرف والذوق وحلو الفكاهة وحضور البديهة مما حبه إلى الملوك ، وقربه إلى الوزراء .

ترجم له الشعالي في الجزء الثالث من كتابه (بتيمة الدهر) ترجمة ذكر فيها نصوصاً من أدبه وشعره ، وقد كتبت عنه كتاباً بعنوان (أبو دلف عبقرى من ينبع) .

اتصل أبو دلف بالأمير الساماني نصر بن أحمد (٣٠١ - ٣٣١ هـ) في بخارى وصار رفيع المكانة في دولته وعند رئيس وزرائه الجيهاني (٢٢)

وبعثه سفيراً له إلى الهند ثم إلى الصين ، وعاد من رحلاته فاتصل

^{٢١} أدب أبي دلف الساساني لم يكن احترافاً منه ، وإنما هو عبقرية الإبداع الأدبي عند الموهوبين بين الأصل والصورة والطبع والصنعة ، فلم يكن ساساني حرفية ، بل ساساني الفن وحده

^{٢٢} راجع عنه تاريخ الأدب الجغرافي العربي لكراتشوفسكي ص ٢١٩ - ٢٢٣

بالبويهيين وبالصاحب بن عباد (٣٢٦ - ٣٨٥ هـ) ، وبعضد الدولة (٣٦٧ - ٣٧٣ هـ) وبأعلام عصر البويهيين ، وصار مقرباً منهم ، عزيز الجانب عندهم .

ويروى الثعالبي في البيتمة شعراً كثيراً لأبي دلف وهو في عداد الشعراء الساساني ومنه قصيدته الساسانية المشهورة :
جفون دمعها يجري لطول الصد والهجر
وفيها يقول :

بنى ساسان والهامى الـ حمى فى سالف العصر
على لى من القوم الـ بها ليل بنى الغمر

، وقد نظمها أبو دلف وأشدها للصاحب بن عباد وطارت شهرتها بين الأبناء والشعراء ، ولا نقول عنها إلا إنها وثيقة أدبية كبيرة الدلالة فى العصر العباسى ، وأنها من أرفع نماذج الشعر الساسانى ، وهى حافلة بالبلاغة والصور والأخيلة العجيبة .

وبعد أن كتبت ذلك وجدت آدم متر فى كتابه (الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع) يذكرها ويقول عنها : " إنها وثيقة اجتماعية فى القرن الرابع " .

٣٣ ٢ : ٩٠٧ (الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع) .

العلامة والعمل المسرحي



أحمد جاب الله (*)

الملخص:

يعرض هذا البحث اهتمام المقاربة السيميائية (أو العلاماتية) بكيفية صناعة المتفرج المسرحي للمعنى اعتماداً على العلامات (الرموز والإشارات والدلالات). والعلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إرادياً لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور، وبين العرض والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا، على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعو العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للانطباعية المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون. كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن في أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص، كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ومن ثم ينبغي أن تغزو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة.

* استاذ مساعد بقسم الادب العربي - جامعة بسكرة - الجزائر .

ليس العالم الإنساني غير عالم من العلامات (Signs) التي ترتبط فيما بينها بوشائج وصلات بحكمها قيم ومعايير ومقاييس وأعراف ومبادئ مستمدة من مجتمع معين، وتشكل كل مجموعة منها -أي هذه العلامات- نظاماً محكماً يعمل وفقاً لآليات ونواظم معينة يُنتجُ من خلالها معاني ودلالات يدركها أفراد هذا المجتمع كل على مستوى من المستويات، ويتصرف بعدها على أساس من هذا الإدراك مستجيباً لها على النحو الذي يراه ملائماً لظروفه وشروط وجوده.

العلامة المفهوم والمصطلح:

العلامة شارة فارقة بين أمرين متباينين. فالسفينة في عرض البحر ليلاً، يلوب ربانها عن الإشارة الضوئية، ليعرف موقعه في المكان، بعدما يكون اهتدى إلى الوقت علامات من النجوم.

والعلامة فرق بين حالتين متباينتين: علامة النوم عند الإنسان تُناقض علامة الصحو، وعلامة جثوم الليل تُناقض علامة بزوغ النهار، وعلامة الفقر تُناقض علامة الغنى، وعلامة الجوع تُفترق عن علامة الشبع. والعلامة شارة تدلّ على معنى، فإذا كان اللون الأحمر يعني التوقف عن الحركة، فإن الأخضر يعني الانطلاق. لكن هذا المعنى ليس واحداً في جميع الحالات، وإن كان له لقاء مع الأسس، فالأخضر يرمز إلى الربيع، والأحمر يرمز إلى الثورة أو الدم، بينما الأسود يحمل شارة الحقد، والأبيض يعني الصفاء. واختلاف هذه الرموز والمعاني يعود إلى المرجو من العلامة.

وكل الأعمال الأدبية والفنية تستهلك أو تسترشد ببعض العلامات، للتعبير عن معان خاصة. ويتمّ التوظيف حسب الموقع والانسجام مع المصطلح والرمز. وهذه العلامات تختلف قليلاً في بعض مداليلها، إلا أنها تساعد على الفهم والتواصل أكثر. فعلمة الإبداع هي غير علامة التقليد، وعلامة الوعي هي غير علامة الجهل، والعمل الروائي له علامة فارقة، تمتاز به عن غيره من الأجناس، وتشكّل نبراساً، إليه يرحل التواصل، فيُعرف هذا الجنس من الآخر، ونعرف الأنثى من الذكر، مهما تغايرت الصفات الظاهرة.

وإذا كان الإبداع اختراعاً للساند المؤلف، فتتغيّر صفة عن صفة، وطريقة عن طريقة، فإن الذي لا غناء عنه هو أن الأساس يبقى مرجعاً، منه يُدرك المتلقّي أو المتواصل النوع أو الجنس الذي يُرى أو يدرك. فعلمة الحيوية هي غير علامة الركون، وعلامة الانبثاق هي غير علامة الاستقرار، وما إلى ذلك.

والعلامة تنقسم إلى مراحل في المكان، قد يكون أن يأخذ الروائي النقطة الوسطى علامة مركزية، وعندئذ، لا بد من استيفاء حق هذه المركزية من الحضور، وشأنها في التوجّه على كلّ المسارات. والعلامة في الزمان تأخذ حيّزها من الوجهة، التي يُسيّر لها الكاتب، وكذلك فإن هذه العلامة في الوسط الاجتماعي تحمل دلالة على القصد. وبمعنى من المعاني فإن هذه العلامة مُركّز لتصور عام وتصور خاص في الوقت نفسه.

فأي العلامات أشد تمايزاً من الأخرى في العمل الدرامي؟..

من الوجهة النظرية يمكن اعتبار علامة أحسن تمكينا للفعل الدرامي، فيما لو استخدمت. إلا أن هذا التقدير يصطدم بالإبداع الدرامي. فرب علامة لا تشغل جزءاً فاعلاً في عمل درامي، تكون شديدة الحساسية والإفصاح في عمل درامي آخر. أيعني هذا التصوّر أن العلامة تأخذ مدلولها وفعلها من العمل الدرامي؟.. وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يميّز علامة من علامة، لا سيما أننا نعرض أمثلة، منها تبدو العلامة فارقة، تقود إلى أن تكون دليلاً هادياً في وسط العتمة، أو هيمنة الضياع؟..

ما من شك بأن العلامة تأخذ فعلها من المضمون الدرامي، لكن تلك العلامة إن لم تكن ارتكازاً، فإن العمل الدرامي برّمته يغدو عرضاً لمشاهد متتالية، يضيع منها القصد السوي. ولا يعني هذا التصوّر أن العلامة تحمل الإبداع الدرامي إلى النجاح، ذلك أن العلامة إشارة، تحمل على الاهتمام، وقد لا تقود إلى السمو.

بشكل ما، تبدو العلامة مرتكزاً للعمل الدرامي، وربما امتزجت بالقصد، لكن الفصل بين العلامة والقصد نحّب أن يكون واضحاً، فالعلامة تساعد القصد لبلوغ غايته، بينما القصد لا يمكن العلامة من الارتكاز. ولما كان الأمر كذلك، فإن العلامة تشكّل مُرتكزاً، وتقود إلى نتيجة، وقد تكون مكيّنة في تخطيط الفعل الدرامي وأبعاده على المستويات جميعها، كأنها تلعب دور المحرك، حيث يبدو العمل الدرامي من دون العلامة تسلاً إلى الحكي، الذي لا طائل من ورائه.

فما الذي يقصده النقد من العلامة؟..

لن تكون العلامة عصا سحرية، منها أو بها نتصيد ذروة وإشادات الطرق في الإبداع الدرامي. ولن تكون العلامة بوحاً أثرياً، يرسله المبدع إلى المتلقي، بل ربما يكون المتلقي غافلاً عن العلامة وأسرارها، ومع ذلك، يقدر على التواصل مع العمل الدرامي في مده وجزره. إلا أن النقد عليه أن يستوفي العلامة ومدلولها، كي يصبح النص أكثر فهماً، والتعامل أكثر كثافة، والتوازن أكثر انجذاباً.

العلامات في العمل الدرامي كثيرة، تشكل قلة ضِعفاً في البناء الدرامي، وهي متنوعة، منها ما يعود إلى المكان، ومنها ما يعود إلى الشخص أو الأشخاص أو الفعل الدرامي. والناقد يأخذ العلامة الكبيرة ذات الارتباط بعلامات أخرى، أصغر منها، أو أقل منها شأنًا، ليستوفي المدلول الذي يتوجه إليه القصد.

لا يحتاج المرء إلى مجهود كبير ليكتشف أن الكتابة الأكاديمية العربية اليوم تختلف عما كانت عليه منذ نصف قرن - مثلاً - نتيجة الاحتكاك بالثقافة الأوروبية والأمريكية. من هنا ينبغي لدارس أن يتحلى بقدر كبير من المرونة في التعامل مع الأجناس الخطابية إزاء التغير الدال في المفهوم وتطبيقاته وكذلك إزاء ازدياد الأنظمة العلاماتية التي تستخدم في الاتصال في الوقت الحاضر، فلم يعد الاتصال قاصراً على استخدام شفرة اللغة بل تجاوز ذلك إلى استخدام الصورة، والصوت، واللون، والرائحة في بعض المجالات النسائية الغربية^(١)

إن التحليل اللغوي التقليدي لا يستطيع أن يلم بكل جوانب النصوص المعاصرة لأنه لا يتجاوز شجرة اللغة؛ من هنا تزايد الاهتمام بعلم العلامات أو العلاماتية أو السيميوطيقا أو السيميولوجيا (Semiology)^(٧) لأنها تتناول بالتحليل العلامة لا الكلمة - فكل كلمة علامة (Sign)، لكن ليست كل علامة كلمة . العلامة هي كل ما يعنى شيئاً، أو يدل على شيء، أو يشير إلى شيء، أو يرمز إلى شيء، فالإشارة الحمراء في نظام المرور تدل على ضرورة التوقف، واللون الأسود في كثير من الثقافات يرمز إلى الحزن وهكذا..

كما أن كل علامة ليست بالضرورة كلمة ، فليس كل نص (Text) مجموعة من الكلمات ، أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى . فالنص من وجهة النظر السيميوطيقية هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المعنى والمبنى ، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها . وعلى هذا فإن الفيلم السينمائي نص، والمقطوعة الموسيقية نص، والتعليق على مباراة كروية نص ، واللوحة التشكيلية نص، والإعلان التلفزيوني نص، والأغنية الشبابة نص، وخطبة الجمعة نص ، والمسلسل التلفزيوني نص....إلى غير ذلك.

كل نص من هذه النصوص يتكون من مجموعة من العلامات يمكن تناولها من زوايا عدة أولها علاقة شطري العلامة : الدال بالمدلول ، وهي علاقة إما أيقونية (Iconic) تقوم على التطابق بين هذين الشطرين كما هو الحال في الصورة الفوتوغرافية والرسم البياني ، أو علاقة إشارية سببية (Indexical) كما في حال أثار الأقدام والطريقة على الباب والدخان

في دلالاته على وجود النار ، أو علاقة رمزية (Symbolic) وهي علاقة عرفية غير معللة كما في الأرقام وإشارات المرور^(٣) .

ويمكن أن ندرس العلامة بالنظر إلى وظائفها المختلفة ، تلك الوظائف التي يمكن إيجازها فيما يلي:

١- وظيفة سياقية أو إحالية (Referential) : دلالة العلامة على السياق .

٢- وظيفة تعبيرية (Expressive) : دلالة العلامة على منتجها / مرسلها .

٣- وظيفة ندائية / خطابية (Conative) : إشارة العلامة إلى مستقبلها (بكسر الباء) .

٤- وظيفة صِلانية (Phatic) : تأسيس العلامة علاقة بين مرسلها ومستقبلها .

٥- وظيفة شكلية (Formal) : إشارة العلامة إلى صيغتها وتركيبها .

٦- وظيفة ميتالغوية (Metalingual) : إشارة العلامة إلى ذاتها وإلى النظام العلاماتي الذي تنتمي إليه .

٧- وظيفة اجتماعية (Social) : دلالة العلامة على السياق الاجتماعي المحيط بها^(٤) .

يتأسس هذا التصنيف على تصنيف أقدم هو تصنيف رومان جاكبسون (١٩٧٢) الذي يضاف إليه تصنيف هاليداي (١٩٧٨) .

كذلك يمكن تناول العلامات من زاوية الشيفرات أو الأنظمة العلاماتية (Codes) التي تنتمي إليها، ويمكن تصنيف تلك الأنظمة إلى ثلاث فئات كبرى :

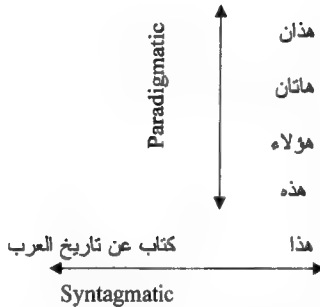
١- شفرات اجتماعية : وتضم اللغة ولغة الجسد والسلع وأنماط السلوك والتنظيمات مثل قواعد المرور وما شابهها

٢- شفرات نصية : وتضم الشفرات العلمية مثل الرياضيات والجمالية مثل الشعر والدراما والنحت والرسم والموسيقى والبلاغية الأسلوبية مثل الحكمة والشخصية والحدث والحوار " والزمكان " والإعلامية مثل الصور والأفلام والصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون .

٣- شفرات تفسيرية : وتضم الشفرات الإدراكية كالإبصار والإنتاجية التفسيرية (إنتاج النصوص وتفسيرها) (Decoding / Encoding) والأيدولوجية كالفرديّة والحريّة والطبقة الاجتماعية والجنس والذكورية وللرأسمالية وما إليها ^(٥)

من ناحية أخرى يمكن تناول العلامات من زاوية علاقة بعضها ببعض لأن العلامة لا تنتج دلالتها الكاملة بمعزل

عن بقية العلامات . من هذه الزاوية تصنف العلاقات بين العلامات في نص إلى علاقات رأسية (Paradigmatic) وعلاقات أفقية (Syntagmatic) . ويمكن أن نوضح معنى هذين المصطلحين من خلال المثال المبسط الآتي :



العلاقة الأفقية هي علاقة دمج وتركيب ، أما الرأسية فهي علاقة اختيار . ويضرب بارت مثالا غير لغوي لهذين النوعين من العلاقات بين العلامات وهو الملابس : العناصر التي لا يمكن أن ترتدى في مكان من الجسم في وقت واحد هي عناصر رأسية ، أما العلاقة بين أجزاء اللباس المختلفة - القميص والبنطالون والجوارب والحذاء - فهي علاقة أفقية (١)

وكما أن هناك علاقات بين العلامات ، فهناك علاقات بين النصوص . وقد نحتت (جوليا كريستيفا) ومن بعدها (جيرار جينيت) مجموعة من المصطلحات لتغطية مختلف العلاقات عبر النصوصية . وهذه

المصطلحات تناولها (حمداوي) (١٩٩٧) بالشرح والتأصيل ولم يعد أمام هذه الدراسة إلا أن تنتقل بالتطبيق من النصوص اللغوية إلى غيرها من النصوص المعاصرة التي لا تستخدم شفرة اللغة وحدها - وهو انتقال له أهميته البالغة لأن الاقتصاد على تحليل شفرة اللغة لا يستنفذ كل الإمكانيات التي تتيحها السيميوطيقا .

ليس هذا كل ما يمكن أن يقال عن العلامة ، فلكل علامة على الأقل ثلاثة مستويات من الدلالة: القيمة المعجمية المحدودة ، والقيمة الإيحائية، والقيمة الأيديولوجية (أي المعنى الحرفي والمعنى المجازي والمعنى الثقافي) . العلامة اللغوية " أم " تعني تحديدا : كائن حي مؤنث ولد مرة واحدة على الأقل، ولكنها تعني كذلك الحب والدفء والعطف والتضحية وهكذا .. مثال آخر غير لغوي: صورة فونوغرافية مثيرة (لشارون ستون) . المعنى المحدد للصورة هو ظاهرها - صورة للنجمة السينمائية ولكن الصورة توحى بالجمال والجنس والشهوة وأسطورة هوليود مصنع الأحلام الذي يصنع النجوم وفي النهاية يدمرهم (٧) .

ويبقى أن نتوقف عند جانب من جوانب الخطاب برزت أهميته منذ أن طور (هاليداي) نسقه اللغوي الوظيفي (١٩٧٨، ١٩٨٥) في كتابيه اللغة كسيميوطيقا اجتماعية ، ومدخل إلى النحو الوظيفي ، وتزايدت هذه الأهمية مع تزايد الاتجاه إلى السيميوطيقا وتعنى به الكيفيات (٨) أو الوسائط (بين المنتج والمستقبل والنص) - وهي ترجمة مصطلح (Modality) - وهي التعبيرات التي توحى بيقين منتج النص، أو شكه

ودرجات الصدق والاحتمال، وقد اتسع المصطلح - مع تطور نصوص عصر الإنفوميديا - ليشمل :

البعد الواحد	في مقابل	تعدد الأبعاد
الألوان	في مقابل	الأبيض والأسود
الثبات	في مقابل	الحركة
المونتاج	في مقابل	التشظية والتفتيت
الصمت	في مقابل	الصوت ^(١)

المقاربة العلاماتية للمسرح:

لكل عصر ولكل ثقافة نصوصه ونصوصها الأثيرة، ويتوقف وجود النصوص ورواجها وأهميتها على حاجة الجماعة البشرية إليها، وعلى طبيعة تلك الجماعة، وخلفيتها الثقافية والحضارية، كما أن الخصائص الشكلية والموضوعية للنصوص تتغير بتغير السياق الذي تنشأ فيه . فلنقارن مثلاً بين القصيدة الجاهلية وقصيدة التفعيلة، بين الكوميديا الإغريقية وكوميديا المسارح العربية الخاصة اليوم، بين كتسب التراث والكتب المعاصرة - هذا على سبيل التمثيل لا الحصر . وإذا أخذنا العديد (١٠) - أو بكاء الموتى - مثلاً للجزء الأول من المقولة السابقة وجدناه في بلد كمصر - مثلاً - ينتشر في القرى لا المدن ويتناسب تناسباً عكسياً مع مستوى التعليم والتحضّر، كما أنه لم يعد في الوقت الراهن - حتى في القرى - بنفس أهميته ورواجه الذي كان عليه في فترات تاريخية سابقة .

كل شيء على المسرح له دلالة تتنظم داخل الدلالة الكلية للعمل المسرحي بجميع مكوناته، والدلالات المصاحبة في المسرح تكون جزء من استجابة الجمهور وتنتج عن أعراف اجتماعية، والمقاربة العلاماتية للمسرح نبهت إلى أهمية "الدلالات المصاحبة" للحوار، وإلى النص الفرعي (textbus)، وأثبتت الدراسة السيميولوجية للمسرح بطلان منطق (دي سوسير) حين أنكر تعدد الدلالات اللغوية حيث تتعدد الدلالة الواحدة في المسرح طبقاً لتعدد النبر الصوتي عند الممثل الواحد في الدور الواحد، كما أثبتت نكران (بنفنست) من منطلقه اللغوي، لتبادلية العلامات من نظم سيميوطيقية؛ حيث يمكن في المسرح استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية، كما يمكن أن تحل اللغة محل المنظر، والضوء محل الإشارة اللغوية، كذلك إمكان التوحيد بين نظامين للعلامات على المسرح (الصورة والكلمة والأيقونة والرمز) توحيداً يعتمد على التعارض الجدلي بينهما من خلال وحدة بوليفونية.

تقتصر المقاربة السيميائية في المسرح أثر معطيات النص والغرض على الفنان أولاً ثم المتفرج بعد العرض شريطة أن تكون له خبرة محددة، وأثبتت المقاربة السيميائية للمسرح قدرة العلامة على التحول والمزج بين الأنظمة والدلالات الرمزية والأيقونية والإشارية.

الفنان الحداثي يواجه لذاته ونقده الدائم لها مع توارى الصوت الأحادي لصالح الصوت المبهم الذي يجمع الشخصي مع اللاشخصي من خلال شخصيات المسرحية.

المسرحي الحدائي يبحث دائماً عن خصوصية الأشكال المسرحية بكسر الشكل المتناسق وإسقاط النمط والخروج على التصميم المسبق، وخلق الأنواع الأدبية وتداخلها.

المسرحي الحدائي تتداخل عند شخصياته الأماكن والأزمنة والسرد والحوار والرد المنعكس على ذات الشخصية المسرحية.

إن النظرية الحدائية في المسرح بكل فروعها (السيمائية والشكلية والأسطورية والنفسية البنيوية الأدبية والأيدولوجية البنيوية) تعول على المتلقي وعلاقته بالنص وصولاً إلى معنى النص سواء فشلت في ذلك أو نجحت، قصرت وسائلها عن ذلك أو وصلت إلى ما تبتغيه. فعبء الدلالة تلقيه النقدية الحدائية على التلقي متعدد ومتنجا لتعدد الدلالة أو مقصراً عن بلوغها بحكم أن كل قراءة هي إساءة قراءة- وفق التفكيكية. والحادثة تترك للمتلقي حربة إنتاج مدلولات النص من جديد، أو إشراك القارئ في إنتاج الدلالة الغائبة عن النص، تأسيساً على فكرة موت المؤلف أو وجوده (البين بين) ووجود النص (البين بين) حسب (بلوم). إن التفكيك، وهو العمود الفقري لنظرية ما بعد الحداثة، ينفي وجود معنى في النص نفسه على اعتبار أن كل قراءة إنما هي إساءة قراءة وأن المعنى بذلك لا نهائي لأن القراءة إساءة لا نهائية استناداً إلى نظرية الاختلاف عند الفرنسي دريدا وعدد من أصحاب ذلك الاتجاه في أمريكا.

وعلى العموم وفي هذا المضمار نجد كتاب كير إيلام "العلامات في المسرح والدراما" وكتاب مارتن إسبن "مجال الدراما" كيف تخلق العلامة الدرامية المعنى على المسرح والشاشة من أهم الكتب في هذا المجال.

أما كير إيلام فيرى أن العلاقة بين عالم الواقع، وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. وهو ما يعني إلقاء عبء تحصيل الرسالة على المتفرج وقدرته على فهم الإشارات المسرحية في مجموعها من خلال نسق مسرحي يصل به إلى المغزى العام للعرض. وذلك يتطلب متفرجاً ذا طبيعة خاصة، ويتمتع بذاكرة قوية ومعرفة متميزة، وربما قدرة نقدية أيضاً.

كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها، وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد، وهذا يحتم عليه دوام الانتباه والتمعن لاستقبال كل إشارة على حدى، واستخلاص المعلومة ذات المغزى من الأداء المسرحي. كما يحتم عليه ترتيب المعلومات كيفما يشاء وصولاً إلى المغزى الذي يكونه لنفسه على المدى الزمني للعرض ويشكل مفاجئ ومتقطع. وهو ما يعني بطبيعة الحال تعدد الدلالات والمعاني بعدد المتفرجين النابهين ذوي الذوق والخبرة النقدية.

إن الترادف يعمل في النص، أو في العرض على جمع الإشارات المسرحية في نظام مسرحي بجائس أو يقارب بين الشفرات (codes) المسرحية والشفرة الحضارية ويوحد بينها. لأن الشفرة في المسرح هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية.

إن اختلاف الإحساس الجمالي المتحصل من قراءة النص المسرحي عن الإحساس الجمالي المتحصل من مشاهدة عرض ذلك النص نفسه. وهو أمر ينسحب على الاتجاه البنيوي اللغوي والأسلوبي في إطار كل من نسق النص ونسق العرض بالإضافة إلى النسق النوعي العام وفق الاتجاه الأدبي

أو الفني الذي ينتمي إليه النص أو العرض (طبيعي/ ملحمي/ تعبيري/ واقعي/ عبثي/ نسجيلي/ رمزي... الخ).

إن مجموعة الإشارات المسرحية في النص أو في العرض المسرحي تتحد لتكون أنموذجاً حضارياً، لا للواقع نفسه بل لما هو محتمل في الواقع. ولو أننا رجعنا إلى ما أرشد إليه (لاجوس أجري) في فن كتابة المسرحية^(١١) لاكتشفنا أن عالم الاحتمالات هو الأساس فيما يرى لكتابة الحدث المسرحي.

كما أن قراءة فكر (بريخت) ومسرحه الملحمي تدلنا على أنه يحض المتلقي على النظر إلى كل معطيات مسرحه (مضموناً وشكلاً) على أساس من الاحتمالات عبر مسافة تبعية يحرص على وجودها بين مسرحه ومتلقي هذا المسرح بالمشاركة الإدراكية التي لا تخلو من العاطفة المحاذية.

ويرى أن الإقناع بواقعية النص أو للغرض/ الافتراضية لا يتم من خلال الوساطة القصصية، بل من خلال الإطار المكاني "هنا" والإطار الزمني "الآن" والإطار الحوارية "أنت"، وهذا نفسه الذي وجدناه عند (جاري) و(أرتو) و(عند نجيب سرور) ثم عند (الاحتفاليين المغاربة) والمشاركة من بعد حيث المسرح عندهم يرتكز على (نحن/ هنا/ الآن).^(١٢)

ويرى أن عالم المسرح عالم يقف متماثلاً مع عالمناء، وغير متماثل معه في آن واحد. ولو راجعنا (الفريد فرج) في دليل متفرجه الذكي إلى المسرح^(١٣) لرأيناه يكشف عن عقد يبرمه المسرحي مع المتفرج على قبول الإيهام على أساس من احتمال وجود الحدث والشخصيات على ما رسمه

فنان المسرح، وبذلك يصنق المتفرج ما هو مصنوع وموهم على أنه واقع حقيقي يتحلى بالصدق.

يعرض لرأي (جورج مونان) الذي يرى أن الاتصال المسرحي يتم على نحو ما يتم الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع فالرسالة اللغوية تلغي الحاجز بينهما، وكذلك يتوحد كل من الممثل والمتفرج. ويرى البعض أن عملية التوصليل المسرحي لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج وإلا كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة.

ويرى (أيلام) أيضاً أن رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص، كما أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة. وأن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من الشراء والانسحاب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها.

ويأخذ (مارتا آسيان) عند مناقشته لعملية "خلق العلامات الدرامية للمعنى على المسرح في مجال الدراما" على السيميولوجيين غموض لغتهم والتجريد الشديد في أسلوبهم ونتائجهم في الوقت الذي تتبلور فيه مهمة النقد السيميولوجي في التساؤل حول كيفية صنع العمل الإبداعي (الدرامي) ومحاولة تقديم أكثر الإجابات واقعية عن طريق فحص العلامات، وتوضيح دور العرض. وهذا ما دعاه إلى تأليف كتابه هذا. لذا يبحث في كيفية توظيف العلامات الدارسة في خلق الاتصال بين الشخصيات الدرامية بعضها البعض وبينها وبين المتفرج من خلال العرض المسرحي. وذلك

في أسلوب أكثر سلامة وأقل إلغازاً عن الكتابات السيميولوجية المتعددة التي صدمته لغتها وأسلوبها وتعقيداتها النظرية دون تمثيل .

يقصر (إسلن) أهمية المنظور السيميولوجي في المسرح على معطيات النص الدرامي عند عرضه على الفنان الدرامي، وفي أثناء عرضه مسرحياً، وبعد العرض على متفرج محدد لديه قدرة نقدية ما. ويقصر (إسلن) العملية السيميولوجية برمتها على العرض المسرحي/ في المسرح/ وعلى العرض السينمائي بالوسيط السينمائي والتلفزيوني.

يخطئ إسلن افتراضات أرسطو التي تحكم في عملية الممارسة الدرامية في أماكن كثيرة خلال عصور طويلة، وهي لا تصلح/ من جهة نظرة/ سوى لزمن أرسطو وجمهوره.

وهو يخلص في كتابه ذي الثلاثة عشر فصلاً، ومقدمة، وتمهيد إلى زيف عملية فصل الشكل عن المحتوى؛ إذ كان الشكل عنده يحدد المحتوى، والمحتوى يفرض شكله، والتعبير في الشكل يغير في المحتوى كما أن التغيير في المحتوى يفرض شكلاً مختلفاً للتعبير عنه. وهو بذلك ينظر إلى المسألة نظرة ديبالكتيكية. وهو في ذلك يبدو متفقاً مع الشكلائية الروسية في نظرتها إلى علاقة المحتوى بالشكل، حيث ترى المحتوى جزءاً من الشكل والشكل هو الذي يستدعي المحتوى، وهو ما التفتت إليه مسرحيات توفيق الحكيم التعليمية والعبثية... الخ.

كما يرى (إسلن) عند مناقشته لمعنى العرض المسرحي أن كل عناصر العرض الدرامي - لغة الحوار، والمنظر، والإيماءات، والملابس،

والمكياج، وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين، مثلها مثل العديد من العلامات الأخرى، يسهم كل منها بطريقته في خلق "معنى" العرض.

وحين يرى أن خيال المتفرج هو الذي يقوم بتوليد الأثر النهائي والمعنى الأخير حيث يكون المعنى هو غاية للتجربة فعلاً وليس مجرد التسلية التافهة فهو يقترب من اتجاه استجابة التلقي التي قام بها (ريتشاردز) في المنهج النقدي التجريبي الذي طبقه على عينات من المتلقين للشعر من خلال قصيدة محددة مع فشل منهجه آنذاك، وهو يقترب أيضاً مما أسماه (كروتش) النقد التوليدي، ساخراً، ويتعارض مع الاتجاه التفكيكي الذي بنى وجود أثر نهائي للعمل الإبداعي، انطلاقاً من فكرة الاختلاف المرجح التي تصورها (جاك دريدا) متأثراً بـ (هايدجر).

و(إسبن) في مناقشته لعلامات الدراما (الأيقونة/ المؤشر/ الرمز) يربطها بالإطار الخاص بالعرض، والممثل والمرئيات، والتصميم، والكلمات، والموسيقى، والصوت، بوصفها علامات، ليخلص من ذلك إلى أن البنية بوصفها دالاً تربط العلامات بالمؤدين، وبالمتفرجين، وكفاءاتهم الاجتماعية والشخصية، وصولاً إلى تدرج المعنى في العرض المسرحي تحقيقاً لأثره.

ويخلص (إسبن) إلى أن السيميولوجيا (رموز العلامات) في اعتمادها على السيميوطيقا (أنظمة العلامات) قد أتاحت لنا بعض المناهج والأدوات التي يمكن باستخدام الوسائط الدرامية أن نشق بها مدخلاً ملموساً علمياً وواقعياً لفهم الدراما ونقوqها النقدي. وباختبار الوسائل والعلامات التي تنقل الدراما بوساطتها المعلومات الأساسية التي تتشكل من خلالها الحكاية

الدرامية شيئاً فشيئاً، والتي من خلاله ترسم الشخصيات وزمان الأحداث ومكانها. كما يلقي الضوء قوياً على العملية التي يتسنى لكل من الفنان المسرحي، والمقترح من خلالها أن يفهم الخط الأساسي للفعل الدرامي، بل للأرضية الأساسية التي تنشأ عنها المستويات العليا، والمعقدة، والمتباينة لمعنى العرض في النهاية أمام الجمهور.

وفي تأصيله للاتجاه السيميولوجي يرى أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكليين الروس الذين بدعوا في تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة، خاصة في براغ في الثلاثينات من هذا القرن، في تطبيق هذا المنهج على الدراما، تأثراً براتدين هما والفيلسوف الأمريكي (تشارلز س. بيرس) (١٨٣٩ / ١٩١٤م)، (فريدنان دي سوسير) (١٨٥٧ / ١٩١٣م).

عند انتقاله للحديث عن سيميولوجيا المسرح يخطئ (إسبن) القول أن المسرح، والدراما على وجه العموم، بوصفه نظاماً من العلامات، يمكن معالجته مثل اللغة وصرفها وبنفس الصرامة العملية التي تعالج بها اللسانيات "اللغات اللفظية". ويرى أن ذلك القياس مضلل، لأن تعقيد العرض الدرامي يصدر عنها عدد كبير جداً من "الدوال" في آن واحد في سياق العرض مع ثبات بعض الدوال تبعاً لثبات المنظر المسرحي أحياناً، أو تغير التلوين الصوتي في الأداء التمثيلي، وفي تعبيرات الوجوه من لحظة إلى أخرى، وهو ما يستحيل معه التوصل إلى وحدة أساسية مشابهة لوحدة المعنى الأساسية في اللسانيات.

من هنا نجد (إسبن) مثل (إيلام)، لهما وجهة نظر واحدة حول تلك القضية! كذلك يخلص إلى أن العرض الدرامي، على عكس التعبير اللغوي، ونتاج معظم الفنون الأخرى، ليس عملاً فردياً يعكس قصد فرد واحد إلى الاتصال، فلا المؤلف ولا المخرج، مهما كانت فاعلية دوره في التنسيق بين عمل الفريق، بإمكانه أن يسيطر تماماً على المنتج الكلي- المعنى النهائي "الرسالة" التي تصل إلى المتفرج- تتذبذب في التناغم بين فنان وآخر، أو مصمم وآخر في العرض المسرحي نفسه، مما يؤدي إلى تذبذب التناغم في وعي الجمهور أو إدراكهم اللاوعي.

ويقف (إسبن) على أرضية ما بعد الحداثة، حيث ينطلق من فكرة "إن النص الدرامي هو مخطط أولي لحدث محاكى، ولكنه ليس هو بذاته يعد دراما بمعنى الكلمة. فالنص الدرامي غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة. هنا يتداخل الأدب السردي مع الشعر الملحمي والدراما"، وهو يستشهد على ذلك بقوله "فإذا قام (ديكنز) بقراءة أجزاء من رواياته فإنه- بمعنى ما- قد مثلها ومن ثم حولها إلى دراما".

ولما كان خلط الأنواع الأدبية والسرد الانعكاسي (حكي الممثل لنفسه، وتشخيصه لنفسه كما في المونودراما) هي من ركائز فنون ما بعد الحداثة، فلأن ما يقوله (إسبن) هنا هو نظرياً ضمن منظور ما بعد الحداثة. و(إسبن) يخلط الأنواع الأدبية، ويلغي بذلك فكرة الإبداع المتخصص، ويلغي الحركة وهي عمود المسرح الفقري، ويلغي عناصر العرض المسرحي، ويلغي الضلع الثالث في العملية المسرحية وهو (المتفرج)، ويلغي فعل الحضور واحتفاليتّه وهي أساس المسرح.

إذا كان من رأي (إسلن) نفسه أن "الممثل الرديء يضعف دلالة كلامه" وكان (ديكنز) كاتباً، وليس ممثلاً فإن مجرد قراءة (ديكنز) أو غيره لروايته سوف تضعف دلالة عمله لأنه ليس ممثلاً، كما أن قول (إسلن) في موضع آخر من كتابه "أن الدراما في أثناء العرض هي حياة إنسانية" فإن قراءة (ديكنز) أو غيره لروايته، قصة كانت أو مسرحية، لا يصنع الحياة الإنسانية لانعدام وجود عرض يجسد الرواية أو المسرحية. و(إسلن) نفسه يدلل على صحة ذلك الرأي بشواهد متدرجة يضربها حول مذيع يطلق خبراً من الإذاعة، وآخر يطلقه من التلفزيون ليؤكد أن الخبر مذاعاً من التلفزيون أكثر اتساعاً وكشفاً لهيئة المذيع (ملبسه، مزاجه، شكله، المنظر في الخلفية، المناظر المصاحبة للخبر الذي يذيعه)، فكل تلك علامات إضافية هامة تعطي الخبر والمذيع مصداقية أكبر وتأثيراً أعمق عند متلقي الخبر. ويرى أن للمرنثيات والتصميم بوصفها علامات الدراما أربعة نظم أساسية هي:

١- الديكور ودوره في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض المسرحي؛ فهو نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية (بالإضاءات) التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدانهم ومشاعرهم.

٢- وظيفة المنظر وهي وظيفة معلوماتية أيقونية تحدد المكان، والزمان، والأوضاع الاجتماعية للشخصيات.

٣- الملحقات المسرحية (الأثاث، الأدوات، والآلات، وسائر الأشياء المستخدمة في أثناء العرض).

٤- الضوء، ويلعب دوراً متزايداً أبداً بين النظم الدرامية البصرية، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة (تصوير الليل والنهار وإلى جانب عرض جوانب رمزية كتوجيه انتباهنا إلى نقاط بؤرية في الحدث، أو حالة نفسية للشخصية).

النص الدرامي: وهو العنصر الوحيد من الحدث الدرامي الذي يشارك أثراً دائماً للأجيال القادمة. فالدراما بدون أثر مكتوب لم تخلف أي أثر على الإطلاق من ورائها. لهذا يعده النقاد والدارسون العنصر الأساس للدراما بما يتضمنه من عناصر هامة منتجة للمعنى المعجمي والدلالي والمرجعي (سياسياً واجتماعياً، فكلمات الحوار وسيط اتصالي إنساني ناقلاً للحقائق والمعلومات العاطفية، كما تتميز بوساطتها الشخصيات، إذا لكل شخصية مفرداتها ولهجاتها ومصطلحات مهنتها، والحوار ينتج المعنى في الدراما على عدد من المستويات).

١- السياق الدرامي: ودوره في فهم التعبيرات اللفظية والأفعال (ما وراء اللفظ أو الفعل).

٢- النص الفرعي (textus) وهي مقولة مألوفة للغاية منذ أكد (تشيكوف) على النسيج المعقد للمعنى الذي يشكله النص الدرامي. فالشخصيات خاصة في مسرح (تشيكوف) نادراً ما نقول ما تعنيه فعلاً.

٣- وكذلك تعد الموسيقى والصوت من علامات الدراما بما تشكل من نظام دلالي.

يخلص (إسبن) في النهاية إلى وضع قائمة لنظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدامية:

- نظم التأطير: وتقع خارج نطاق الدراما (المعمار/ الجو).
- نظم العلامات المتاحة للتمثيل: (الشخصية/ توازن الأدوار/ الإلقاء/ التعبير/ الإيماء/ لغة الجسد/ الحركة/ الملابس/ الماكياج/ تصفيف الشعر).
- نظم العلامات المرئية: (التصوير المكاني/ المرئيات ونظام الألوان/ الملحقات/ الإضاءة).
- النص: (بمعانيه المعجمية والمرجعية والدلالية/ الأسلوب/ النوع تنثري، شعري/ السمات الفردية/ البنية الكلية/ الإيقاع/ التوقيت).
- نظم العلامات المسموعة (موسيقى/ أصوات غير موسيقية).

وفي استعراضه للعلامات على المسرح يحدد أن العلامة الأيقونية علامة بصرية وسمعية مباشرة. ويرى أن العرض بأكمله أيقونة، والعلامة الإشارية تشير إلى شيء ما (أسهم/ لافتات/ حركة ما/ إيماءة) وتستمد معناها من علاقة تتجاوز مع الشيء الذي تصوره. كما أن الضمائر الشخصية (أنت، هو) هي علامة مؤشرة. أما العلامات الرمزية فتستمد معانيها من التراث، فهي صفات متواضع عليها، وهي تشكل معظم حديث البشر، وهي اعتباطية بعضها إيماءات، وبعضها تقاليد في الأزياء وغيرها.

والعلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور، وبين العرض

والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا، على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعو العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للانطباعية المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي، والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون. كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن في أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص، كثيراً ما يقوم على تقليد مشتركة بين الفنان وجمهوره، ومن ثم ينبغي أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة.

ويأخذ على (تاديوش كوفزان) في تصنيفه للعلامات المسرحية أن التصنيف يبدأ بالنص ويرى (إسلن) أن المنطقي أكثر هو بدء تصنيف علامات العرض المسرحي بالمثل لأنه المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه. وهو أمر لم تره (سامية أسعد) فيما كتبت عن سيميولوجيا المسوح إذ استبعدت أن يكون الممثل هو المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه، وهو الأمر الذي يخلص إليه (إسلن) حيث يرى أن الممثل هو العلامة الأيقونية الأولى (علامة لإنسان) مستنداً إلى (أمبرتو وإيكو) في مقالته "سيميوطيقا العرض المسرحي". و يخلص (إسلن) إلى أربع ركائز حول الممثل هي:

١- أنه العلامة الأيقونية الأولى/ لأنه علامة لإنسان/ وهو رأي اقتبسه من (إيكو).

٢- أن اختيار الممثلين هو أهم النظم السيميوطيقية الأساسية المولدة للمعنى من خلال جانبية الأداء وتوازنه.

٣- طريقة نطق الممثل لكلمات الحوار لها أهمية قاطعة بالنسبة لمعنى الدراما بما يصاحبها من إيماءات.

٤- حركة الممثل في الفراغ المسرحي لها دور هام في تحديد معنى الدراما.

يطابق (إسنان) ونظمه بنظم (أرسطو) السّنة حول التراجيديا فيجدها متطابقة معه (عنصر لفظي، وعنصر بصري، وعنصر موسيقي سمعي، وثلاثة عناصر هي حبكة، شخصية، فكر) كما أنه زاد على (أرسطو) ونظمه نظم التأطير والتمهيد الخارجي.

وخلاصة القول هي أن اتجاهات نقد الحداثة ونقد ما بعد الحداثة قد تمحورت حول سمات النص الأدب، وحول سمات العرض المسرحي لكشف حقائق الإبداع، وكيفية عملها فيه وروية العمل الإبداعي (الأدبي والمسرحي) بوصفه جزءاً من تاريخ تطور الأدب أو الفن وتطور أشكاله وسماته لتمييز وظيفة الحيلة وفهمها في كل حالة بمفردها، من خلال نزع الألفة بين المتلقي ومنهجه الأدبي الأثير لديه، مما أوجد لكل منها حدوداً ودوراً، يستهدف تحقيق أثرها، حتى مع رفض التفكيكية الاعتراف بأن ما اجتهدوا فيه يشكل اتجاهًا.

مع أن كل نظرية هي فاصل بينها وبين غيرها من النظريات، إلا أنه لا يتيسر لعصر أدبي أن يذيب الفواصل الفنية بين الأجناس الأدبية، ويطمس معالمها، لأن الأجناس الأدبية تستعير خصائص بعضها البعض. ولئن كان هذا التوجه يشكل أساس مسرح ما بعد الحداثة إلا أن خلط الأجناس الأدبية والفنية في العمل المسرحي التفكيكي (ما بعد الحداثي) هو

هدف أسمى عند أصحاب هذا الاتجاه حيث يخلطون في أدبهم بين الأنواع الأدبية والفنية من سرد انعكاسي، وحوار، وقصة، وقصيدة، وأغنية، وفن تشكيلي، وموسيقى مع الإحالة إلى نصوص أخرى، وتجميع ذلك كله كذرات، وشظايا فيما يمكن أن يطلق عليه (التوليفة).

إن النص المسرحي الحداثي في تعبيره عن حيرة الذات المعاصرة، وشكها وسلبيتها، وعدم سعيها نحو إعادة التوازن للحياة يرخصي العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع ويتأرجح بين تمثيل الواقع، وعدم تمثله، ويستعين بأشكال التجريد والخيال المكثف، ويعمل على تغيير فلسفة المكان والزمان ويرسم المكان في الحدث ضيقاً تبعاً لضيق المجال النفسي للشخصيات الدرامية، ويعمل على بتر التسلسل الزمني ويستبدله بالإشراقات الداخلية ويقع الأزمنة المتناثرة، وبناء الشخصيات بناء هندسياً لغوياً اعتماداً على الأسطورة وارتكازاً على المفارقة ويميل اللغة نحو الإشارة. والتمرد على أساليب الربط وتكوين العلاقات المألوفة، وذلك كله ما زال بعيداً عن حساسيتنا الأدبية والفنية.

الهوامش:

- ^١ - في مجلة Cosmopolitan - التي تهتم بالأزياء والجنس والصحة والأسرة - تجد في كثير من إعلانات العطور عينة من العطر المعلن عنه يتم وضعها تحت ثنية في هامش صفحة الإعلان التي تكون عادة من الورق المقوى .
- ^٢ - بفضل أتباع تشارلز ساندروز بيرس استخدام مصطلح Semiotics بينما يفضل أتباع سوسير مصطلح Semiology وبينما لا يجد كثيرون فروقاً دالة بين المصطلحين ، يذهب البعض إلى أن دلالة المصطلح الثاني أوسع من دلالة الأول . ويذهب البعض إلى أن السيميولوجيا هي " سيميوطيقا شارحة " أو ميتاسيميوطيقا Metasemiotics أي أنها لغة علمية واصفة لمختلف الأنظمة العلاماتية ويترجم بعض الباحثين العرب Semiology و Semiotics إلى: سيميائيات - محمد إقبال عروي : "السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير". عالم الفكر، مج ٢٤، ع ٣، ١٩٩٦، ص ١٨٩-٢٠٦. مع ملاحظة أن نفس العدد من عالم الفكر يضم محوراً خاصاً عن السيميولوجيا والنصوص الأدبية فيه أربع دراسات - إضافة إلى دراسة محمد إقبال - تجمع بين التنظير والتطبيق على القصة القصيرة الحديثة والمعاصرة وأدب الرحلات والتجريب المسرحي ، كما يضم المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث (١٩٩٧)، دراسة ضافية لجميل حمدلوي عن "سيميوطيقا العنوان". سوف يكفيها هذان العددان مشقة الإسهاب في تناول السيميوطيقا في الدراسة الراهنة .

^٣ - يراجع الفصل الأول من (١٩٩٤) D. Chandler Semiotics for Beginners. (On-Line). Available: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic.htm>

ibid -^٤

ibid -^٥

ibid -^٦

ibid -^٧

^٨ - هذه ترجمة د/ صلاح فضل في: صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٢ .

ص ٩٩

^٩ - مصدر سابق ، راجع الوصلة في هوامش (٦ - ١١)

^{١٠} - العديد جنس خطابي فكلورهي ينتشر في معظم القرى العربية وفيه تردد السيدات للترانيم الحزينة في رثاء المتوفى .

^{١١} - لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٨٢م .

^{١٢} - يراجع: محمد أديب السلاوي، "الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث"، الموسوعة الصغيرة، بغداد، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، ١٩٨٣م، ص ١٣٤

^{١٣} - الفريد فرج، دليل المتفرج النكي إلى المسرح، كتاب الهلال ، شوال ١٣٨٥هـ فبراير ١٩٦٦م . ص ١٧٩

الرومانسية الإيمانية

الخطاب الشعري

في ديوان "لانسرقوا الشمس"

د. يوسف موسى رزقة (*)

تتناول هذه المقاربة الخطاب الشعري في ديوان " لا تسرقوا الشمس " للشاعر إبراهيم المقادمة ، بالوصف والتحليل والتفسير على مستوى الشكل والمضمون ، وفق رؤية تجمع بين داخل النص وخارجه عند الضرورة ، وتتجه نحو الكشف عن سمات الرومانسية الإيمانية ومنطلقاتها ، ونقاط الاتفاق والاختلاف بينها وبين الرومانسية الدنيوية .

لقد تميزت الذات الشاعرة هنا عن الذات الرومانسية بشكل عام في طريقة تناولها لموضوعات مشتركة ، عادة ، بين الرومانسيين كالطفولة والبنوة والألم ومقاومة المحتل ، مما جعل خطاب شاعرنا يبدو متميزا يجسد تجربته الخاصة المسكونة بالأبناء والاعتقال والمقاومة ، وهو ما نحاول تجليلته في هذه المقاربة .

(*) أستاذ النقد والبلاغة المشارك - بقسم اللغة العربية - بالجامعة الإسلامية - غزة

مقدمة البحث : الرومانسية والرومانسية الإيمانية

ولدت الحركة الرومانسية ونضجت في أوروبا في العصر الحديث ، ثم أخذت في الاحتضار ، قبل أن يبدأ الوطن العربي باستيرلاها ، لو قل بلستيرلا ببعض مظاهرها ذات العلاقة بالأدب والفنون والحياة الاجتماعية عبر الترجمة، والبحوث التعليمية، والمحاكاة، والمثاقفة.

كانت " الحركة الرومانسية " في أوروبا في مرحلة النضج والسيادة في القرنين الثامن والتاسع عشر، (1) تمثل توجهها عاما تغلغل في أشكال الحياة المختلفة : " السياسة والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والأدبية "، وقد استجاب لدعوتها ونفعل بها هناك الفرد والمجتمع ، والسلطة والجمهور على السواء ، ولعل مظاهرها الأبرز تأثيراً تجسست في الأدب والفنون وأنماط معينة من الحياة الاجتماعية، وهي عينا التي أهتم مجتمعنا العربي بنقلها ومحاكاتها. لقد اعترض الدكتور "عبد القادر القط" على تسمية نتاج مدرسة " الديوان " (2) ومن عاصريهم أو تلاميذهم من الشعراء الوجدانيين " بالرومانسية " العربية ، باعتبار أن الرومانسية في الوطن العربي لم تستغرق مكونات الحياة العربية الحديثة والمعاصرة كما هو الحال في أوروبا ، ولتقتصر وجودها على الأدب والفنون وأشكال محدودة من الحياة الاجتماعية ، ورأى أن تسمية هذا الاتجاه العاطفي في الأدب العربي " بالاتجاه الوجداني " أكثر ملائمة ومناسبة لواقعنا الحضاري من " الرومانسية " (3).

إن في قول الدكتور " القط " بيان يحكي للتمايز بين الحركة الوجدانية العربية ، والحركة الرومانسية الغربية وفق الرؤية الحضارية التي ينطلق منها ، حيث كانت الأخيرة عامة وشاملة ، بينما كانت الأولى خاصة ومحدودة (4). غير أن هذا " التمايز " لا ينفي التشابه والمتابعة على المستوى الأدبي .

تأسست النهضة العربية الحديثة في ظلال حالة من التنازع بين تيارين : أحدهما " محافظ " يحاول التقدم بالحياة والأدب عبر بعث وإحياء التراث العربي والإسلامي . والآخر " جنيـد " بهمه التقدم الأوروبي فرأى أن تقدمنا في الوطن العربي لا يتم إلا بمحاكاة الغرب ونقل ما عنده . إن كلا الاتجاهين اتفقا على حاجتنا إلى النهضة ومجاوزة التخلف ، ولكنهما اختلفا في الطريقة والكيفية التي يتم بها النهوض والتقدم ، أضف إلى ذلك أن ممثلي كلا الاتجاهين ربط بين النهضة العربية وضرورة مقاومة الاستعمار والاحتلال ، ومن ثم امتزجت نهضتنا الأدبية بالسياسة ومقاومة الاحتلال ومدافعته(5).

لقد عُرفت الرومانسية " بنظرية التعبير " (6)، كما عُرفت الكلاسيكية من قبل بنظرية المحاكاة ويقصد بالتعبير: "التعبير عن العاطفة". ثم تولت عليها تعريفات أخرى كل تعريف يحدها بسمه أو أكثر من سماتها الرئيسية ، كالثورة على القديم ، والتقليد ، ورفض المحاكاة والاتباع ، والإيمان بالحرية الفردية والتعبير عن الذات ، وإعلاء شأن العاطفة والشعور ، والميل إلى الخيال الممنهج البعيد ، ولأخذ بالبدائية والتصوف والتنبؤ ، وممارسة التمرد على المجتمع والنظم والتقاليد ، والدين أحياناً (7). إن الرومانسية تجمع، في ضوء هذه التعريفات أو السمات، بين ما هو " موجب " كالحرية الفردية والإعلاء من شأن الذات ، وبين ما هو " سالب " نحو التمرد على المجتمع وأعرافه وقوانينه ، وربما دينه عند البعض .

لقد عاشت الآداب الأوروبية والعربية - إلى حد ما - في أحضان الرومانسية للثورة المتمردة ، التي تمخضت عنها فيما بعد ، وعلى نحو تدريجي، لدادية والسريالية والوجودية والرمزية، والبنوية والتفكيكية ، وغيرها من المذاهب التي تمثل تيار الحداثة(8)، وإن احتفظ كل مذهب مما تقدم بسماته التي يتميز بها بشكل أو آخر عن غيره من المذاهب .

حافظت الرومانسية العربية ، أو لنقل " الاتجاه الوجداني " كما يحب للدكتور " القط " أن يسميه على السمات والظواهر الرئيسة للأدب الرومانسي كما عرفه الأوروبيون ، لذا ألفينا بسبب هذه المحافظة والمتابعة لم يسلم من لومة التمرد على الدين والمجتمع والأخلاق بتأثيره ما كان في أوروبا من صراعات حادة. إن لومة التمرد على الدين في أدبنا العربي المعاصر "الرومانسي والحداثي" لم تنبته إلى ما يتميز به مجتمعنا العربي عن المجتمعات الغربية من مرجعيات دينية وأخلاقية متصالحة مع الفرد والجماعة من ناحية ، ومع الدين والعلم من ناحية أخرى ، أضف إلى ذلك أننا في وطننا العربي لم نكن سبباً في الحريين العالميتين اللتين دمرتا الإنسان الغربي وأخلاقه وأفقته الثقة بالمستقبل وبالأخرين ، ومنهم السياسيون وصانعي القرار. إنني لا أجد ، مثلاً ، مبروراً معقولاً لتمرد الشاعر "لقروي" في قوله :

سلام علي كفر يوحى بيننا وأهلاً وسهلاً بعدما بهنم (9)

ولا لتجديف " بدر شاكر السياب " في قوله :

فنحن جميعاً أموت

لنا محمد والله . (10) (11) .

إن شعرنا الحديث والمعاصر (الرومانسي والحداثي) بشكل عام يفكر إلى حالة من التصالح الإيجابي بين الأديب والدين والأدب والمجتمع . إننا كلما نجد أدباً رومانسياً يأخذ بالحرية والعاطفة والخيال يصل للذات بالآخر ، واليوم بالغد ، ويزكي درجة التفاهل واليقين في المستقبل والمآل. إن لقاءً موجبا بين الحياة والموت ، والاستشهاد والبناء ، والقيد والحرية ،

والمعلقة والإيمان ، والحب واليقين ، والألم والقدر ، والمعاناة والرضا ، والرؤية الذاتية والشرح ، يمكن أن تكون من صفات الرومانسية الإيمانية التي قصدها في العنوان ، والتي نجد لها - ربما - تجسداً طلياً في ديوان " لا تسرقوا الشمس" للشاعر الشهيد الدكتور إبراهيم المقادمة ، ولا نذكره على الله .

إن مقاريفنا لقصائد الديوان فبقي فيما يتبعه لكشف عن مظاهر وسمات هذه الرومانسية التصالحية . وتجلوها في القضية والموضوعية في خطاب الشاعر بصحان أن الخطاب يحكي طريقته الخاصة في تعامله مع اللغة إنشاداً وتركيباً ، ويعتبر أن الشعرية هي نتاج الألفية والألفية التي تتجلى خطاب شاعرنا عن غيره ثم إن مقاريفنا لقصائد الشاعر وخطابه تجري في ضوء مصالحة الشاعر في حياته على مستوى الأسرة والدعوة لعقد خلعت ، ومن ثم فإنه لا غرابة إن التقاء بين ما هو داخل النص وما هو خارجه ، وذلك حين يضيء أحدهما الطريق للآخر ، أو يهتض أحدهما على الآخر ما يجلي حقيقة الشمس المهددة بالسرقة ، بحسب عنوان الديوان .

يقع ديوان شاعرنا على مستوى الكم في ثلاث وخمسين صفحة من القطع المتوسط ، تحتوي على اثني عشرة قصيدة تحمل مساحة زمنية بين (1984 م و 1995 م) بحسب تواريخ الإنتاج . وهذه الفترة هي الأكثر معاناة في حياة الشاعر التي انتهت بالاستشهاد في يوم السبت 2003/3/8 م ، بقذيفة صاروخية أطلقتها طائرة " لبتشي " صهيونية على سيارته أثناء توجبه صلباً إلى صله .

لقد حقت الفترة الأخيرة من حياة شاعرنا بمجموعة من الأحداث الكبيرة التي تلمس لها حضوراً موضوعياً في خطابه ، ومنها :

- 1- اعتقاله لأول مرة في سجون الاحتلال عام 1984م ، ورفيقته الشيخ 'صلاح شحادة' والآخرين وأفضله مدة الحكم التي بلغت ثماني سنوات بتهمة المقاومة المسلحة للاحتلال ، وهي السنوات التي شهدت استشهاد والده 'لحم' غرقاً في بحر غزة . (11)
- 2- معاناته للانتفاضة الأولى المباركة عام 1989م من داخل سجنه ، ومن خلال لقاءاته بالمثلث من المعتقلين على ذمة الانتفاضة من غزة أو الضفة الغربية ، عبر دروس الطم والقرية التي ألقاها حينما تنقل في المعتقلات ، وقد شملت هذه الدروس : 'القرآن' ، والسيرية النبوية والحديث الشريف ، وفتح الحركة وأصول الدين ، والقضية الفلسطينية ، والمقاربات السياسية ، على نحو يذكروا بأسلافنا الذين وصفوا بدوافع المعارف البشرية فيما برروا فيه من علوم مختلفة . ولقد حضرت بعض هذه الدروس . وشاركت في أداء بعضها مما أملك القدرة عليه ، وهي - بالطبع - لا تبلغ مرتبة قدراته العالية .

- 3- معاشته لاتفاقية أوسلو ، وقيام السلطة الفلسطينية ، في السنة الأخيرة من حكمه ، ثم بعد خروجه من معتقله ، الذي لم يدم طويلاً إذ أعلنت السلطة الفلسطينية اعتقاله بتهمة إعداد "جهاز خاص" (12) مسلح لمقاومة الاحتلال الصهيوني بما يتعارض مع استحقاقات اتفاق أوسلو ، الذي لم يحظ برضى شعبي راجح في المجتمعات الفلسطينية .
- 4- خروجه من معتقل السلطة على إثر اندلاع انتفاضة الأقصى 2001 م ، وعودته لحقل التربية الإخوتية ، وإعداد الكوادر لمقاومة الاحتلال ، والمشاركة في فعاليات الانتفاضة ، من خلال عضويته في المكتب السياسي والإداري لحركة حماس في قطاع غزة والضفة الغربية بصحبة الشيخ "أحمد ياسين" وآخرين . لقد عاش شاعراً قيادات بارزة في حركة حماس والإخوان المسلمين ، وقد ذكر منهم في شعره "يحيى عياش" الذي لقاه في غزة ، وشهد استشهاده واستشهاد صديقه ورفيق دربه وسجنه "صلاح شحادة" يرحمه الله (13) ، ولا يتسع المجال للإفاضة بنكر آخرين يُغنيهم علم الله بهم عن علوم الناس .

عنوان الديوان " لا تسرقوا الشمس " :

لقد أفضنا قليلاً في ذكر أمور من حياة الشاعر التي تستحق دراسة مفردة ، ونعود الآن إلى النصوص نقاربها من دلخلها ، ونبدأ بمعالجة تطويلية لعنوان الديوان . إذ لننظر إلى العنوان - عادة - بوصفه المفتاح الطبيعي لمكونات الديوان وثروته (14) ، إذ يمش في - لحاين كثيرة - تلخيصاً موجزاً لمحتوياته ، لو يوشّر - على الأقل - على فضائيه الموضوعية الرئيسة . إنه يحمل إلى جانب " الإثهار والإعلان " ضبوطاً " إعلامية " ذات بُعد دلالية مقسودة (15) ، لاسيما حين تُراعى صيغة " الاختيار والتركيب " المتسلطة عليه في علاقته بالنصوص التي يعلن عنها ويُسهرها في الساحة الأدبية .

إن عنوان ديواننا : " لا تسرقوا الشمس " يحمل - فيما يبدو لنا - هذه التيم الدلالية والفنية التي تجمع بين الإعلان والإعلام ، والتعبير عن العلاقات الحمية بينه وبين النصوص التي ينطق باسمها . ولا يقلل من قيمة هذا القول كون اختيار العنوان كان لجامع القصائد وناشرها بعد وفاة الشاعر ؛ يرحمه الله . ذلك لأن عنوان الديوان ، هو عينه عنوان إحدى قصائده التي تحمل بصمة للشاعر واختياره وتركيبه ، وقد أحسن الناشر حين كَبَّرَ العنوان وجعله علماً على الديوان بأسره .

إن تركيبة العنوانين تتضمن بُعداً " حواري " تسكن قصائد الديوان أيضاً ، طرحتها الأول الذات للشاعرة ، وطرقتها الآخر بحصبه يوشك أن يكون مجهولاً لحسين الولوج إلى النصوص الشعرية التي تُعرِّفنا عليه أو عليهم تعريفاً أدبياً بأنهم مَنْ يمارسون سرقة " شمس " الذات الشاعرة التي تحرّر عن نفسها بضمير الإفراد حيناً وبضمير الجمع حيناً آخر .

إن خطاب الذات المحاضرة في عنوان الديوان تطلب من الآخرين عبث أداة الطلب الفاعية " لا أن يكفوا عن فعل السرقة المتمثل على الشمس " . حيث يؤثر ذل الشمس على حقيقة كونية على مستوى السطح ، تحكي الشمس المخلوقة في جرمها وإشراقها وضئيلاتها ووظائفها ، وهو ما يتعالى على قدرة البشر وتدخلاتهم بالسرقة أو غيرها . ومن ثم فإنه لا بد من النظر إلى دلالة الدال في متساوئها العميق التي تجسد حركة إزياج أدبية تجعله متقبلاً لفعل السرقة ، ومن ثم يتجه البحث في الدلالات النفسية والذاتية للدال ، لا سيما وقد أذن للخطاب للآخرين بفعل ما ، ونهاهم عن الآخر في قوله بعد العنوان مباشرة :

خذوا كل شيء ولا تسرقوا الشمس منا . (16)

هنا نتحول " الشمس " في الخطاب إلى شيء جديد يقع تحت ملكية الذات المفردة والجمعية (منا) بحيث يفرض تلقائياً إلى حركة " مدافعة : تطلب من المعتدي أن يكف عن سرقة الشمس " . وبهذا تتكشف دلالة الرمز في الدال ، بحيث يمكن توجيهها نحو : (الروح ، والنور ، والهداية ، والضياء ، والإيمان ، والحب ، والحرية) . إن حالة مواجهة أو مدافعة بين الذات والآخر يمكن قراءتها في العنوان ، تتسلط بعينها على الخطاب والمحتوى الفني أيضاً . لا يتجلى الآخر فيها متغولاً على الذات في فعله مستنداً إلى قوته التي تحكمها أو الجماعة الدالة على الكثرة في العنوان (سنزفوا) . إنه الفعل التغولي نفسه الذي تشف عنه القصيدة صاحبة العنوان في قولها :

ونخشى بأن تلمسوها

فنفقد نحن الضياء

ولنم تنفون منها الحريق (17)

إن حالة المدافعة عن الذات (المفردة والجمعية) وما تملك من حقوق كما تحكمها هذه الأسطر يوشك أن تكون ، على مستوى الموضوع ، ظاهرة عامة في جل قصائد الديوان . وإن الأسلوب الحوارية بين الذات (أنا) (نحن) والآخر (لنتم) يوشك أن يكون ، أيضاً ، التقنية الأكثر حضوراً في الخطاب الشعري .

الرومانسية الإيمانية وقضايا المحتوى الفني

تكامل الرؤية :

إننا إذا نظرنا إلى قصائد الديوان على مستوى " الموضوع والمحتوى الفني " أفيننا نصفها تقريباً يدخل تحت إطار ما يمكن تسميته بدائرة " الأنسنة " التي تجمع البسوة والأبوة والأمومة ، بينما يتجول النصف الآخر بين قضايا موضوعية ذات علاقة بالواقع الفلسطيني العام كالاحتلال ، والاعتقال ، والشهداء وحماس . في هذا التقسيم الثنائي لقضايا الديوان

الموضوعة لا يعني غياب للتدخل وللتمازج والتفاعل بين القسمين في السطر الواحد ، إذ كثيراً ما نجد قضايا القسم الثاني متداخلة في قضايا القسم الأول ، بحيث يفضي أحدهما إلى الآخر ، ويضفي القسمان إلى الهدف الرئيس الذي شخصناه ابتداءً " بالرومانسية الإيمانية " التي تتجلى وجدانياً وفكرياً وفنياً في خطابها وتعاملاتها مع قضايا الموضوع .

لقد رأى عدد من شعرائنا المشهورين " الرومانسية " رؤية دنيوية تتصل بالحبيب والطبيعة والذات في تقلباتها العاطفية غير المنضبطة في كثير من الأحيان ، غير أن التقلبات العاطفية والإهتمامات الوجدانية قد تتجاوز مشاغل الذات المفردة إلى آفاق قومية ووطنية مناهضة للاستعمار ، ترتبط بالثورة والتمرد الرومانسي . إن الرومانسية الدنيوية تحكي لذاتي والوطني والقومي ، ولكنها قلما تمثلت المستوى " الإيماني التكاملي " الذي يجمع إلى جانب الذات والوطن والقوم الترابط الوثيق بين الدنيا والآخرة " ، والذي يجعل من " الإيمان والحب في الله " المفجر الأساس للعاطفة والوجدان والخيال ، بحيث يرى الشاعر السماء قريبة من الأرض ، والآخرة وجلالها تتفوق على الدنيا وزخارفها .

تحققت في خطاب شاعرنا مظاهر بيئة من هذه الرومانسية " التكاملية التصالحية " ، إذ جعل تحقيق الرضا الرباني له هدفاً أساساً ، يهون أمامه السجن وعذاباته ، وتهون في سبيله الدنيا بما فيها حتى الأبناء فلذات الأكباد ، وفي ذلك نقول لذات راشدة :

حين اتقيت ، سلكت الدرب بالرشد

جاهدت فيك إلهي طامعاً رغباً

ولن أهان ، فاحفظ فلذة الكبد . (18)

إنه الجهاد والتوكل للذات يدفعان الذات الضعيفة مادياً إلى رفض المهانة مع المعتدي رغم وجودها في السجن محاصرة بالتحقيق والتعذيب ، لذا رأيناها تتقلب في برد اليقين ، وتعلن تحديها وسخرتها من المحقق فتقول :

لن أوجل

وعذب كيفاً تهوى

وعزيمتي نار بها الإيمان يشتعل

وروعي بارد كالطل

وكل وسئل التعذيب لن تجدي

فتيلاً في فمي المقل . (19)

الطفولة والبنوة :

من الموضوعات المألوفة في الشعر الوجداني القديم والمعاصر على السواء ، حوار الآباء (الشعراء) مع الأبناء في من الطفولة والصبا بلغة الوجدان غالباً وبلغة العقل والتربية أحياناً ، لا سيما في الوقائع المثيرة للعاطفة ، ك وفاة الوالد الذنبه المحبب إلي القلب فجأة كما في قصيدة "لبي الحسن التهامي" (20)، أو وفاة الزوجة وبقاء طفلها بين يدي والده يتحسس في وجهه لييه صورة أمه بالقطرة وعن غير وعي منه، كما في قصيدة "عيد القادر المازني" الموسومة باسم " في جوارها " (21)، أو فراق الآباء للأبناء بسبب من الأسباب كالسفر ومقتضيات الحياة ، حيث يأخذ الأب الشاعر في تذكر لطفاله ومشاعباتهم ومشاكلاتهم التي كانت تملأ عليه حياته فرحاً كما في شعر "عمر بهاء الدين الأميري" - مثلاً - في قصيدة " لب (22) حيث يقول :

لما تهاكوا عندما ركبوا	معني الذي كتمته جلدأ
من أضلني قلباً بهم يجب	حتى إذا ساروا وقد نزعوا
فإذا به كلفيت ينسكب	للفيتي كالطفل عاطفة

أو فراق الأب لأطفاله قسراً بفني أو اعتقال ، حيث تأخذ الذات المشاعرة بتحسس مواقع الألم كلما تذكروهم ، أو كلما جاؤا إلى المعتقل لزيارتها في فترات زمنية متباعدة عادة ، ولكنها تحرص على كتمان معاناتها ، هذا من ناحية ، وحيث تأخذ بأسباب الصبر والتصبر ، والتسامي والتعالي على الألم ، وتمارس معهم دور " المربي " المحتسب ، فينتهي كلماته وتراكيبه بحذر وفق الأهداف المنشودة من ناحية أخرى . ولعل في خطاب شاعرنا كما يتجلى في ديوانه ما يجسد الحاليتين معاً أعني حالة (الألم والتربية) . إن " الطفولة والبنوة " تؤكد أن تتحول بين يدي خطابه إلى " رمز منتج " لموضوعات أخرى ، أو تنحو جسراً تعبر عليه الذات-الشاعرة لبث رؤيتها وتحديد معالم موقفها . إنها تتخذ في الخطاب شكل الرمز الأساس تلجأ إليه الذات الشاعرة لإنتاج أفكارها داخل إطار الطفولة والبنوة وخارجها . إن الرمز هنا نمط من الإدراك يترفع به الشاعر على التزامات الفكرة المحددة ووظائفها . (23)

إن البنوة في ديوان " لا تصرفوا الشمس " ليست مجرد موضوعاً من موضوعات الرومانسيين ، أو مجرد علامة على عاطفة رومانسية أبوية أو إيمانية ، بل إنها تتعدى ذلك إلى رمز منتج لغیره على مستوى الفكرة والموضوع من ناحية، وعلى مستوى التقنية الفنية الحوارية من ناحية أخرى، بحيث تبدو البنوة والطفولة في الحوار أحياناً أقوى من الأبوة في مواجهة الحياة الظالم أهلها، التي فرقت بين الروحين ، يقول الشاعر لابنته "لطيفة" : - التي لم تبلغ سن الخامسة بحسب تاريخ إنتاج القصيدة (1984م) ، لما زارته في معتقله . يقول لها من وراء " الشبك " الذي جعله عنواناً على النص :

مدت أصابعها والقلب يرتجف

يا للصغيرة بلى الشوق يعصفها

فتصبح يا أبتي :

صبراً ، يهون الأذى إن يشرف الهدف .(24)

إن الذات الشاعرة تتوقد عاطفة وأبوة وهي تتحسس من وراء الحائل (للشبك) أصابع بنيتها الصغيرة ، وهو ما عززت عنه الصياغة الوصفية (للقلب يرتجف - والدمع ينذر - والشوق يعصفها) . ولكن الذات للشاعرة التي تحمل "الخاص" إلى جانب "العام" في تكوينها الفكري والفنسي ، تتذكر ضرورة " التوازن " الذي هو جوهر فكرها الدعوي والتربوي ، فتجد أنه لا بد من التخفي وراء الطفولة الصغير وإطلاقها بما يعمل في نفس الأبوة من فكر وهدف سام يهون المعتل أمام تحقيقه ، ومن ثم قللت الصغيرة مخاطبة الوالد :

صبراً ، يهون الأذى إن يشرف الهدف

هذا الصوت - فيما أحسب - لكبر من صوت فاطمة الصغيرة ، ابنة السنوات الخمس ، إنه صوت الأبوة الشاعرة التي تُصبر نفسها من خلال صوت اللبنة ، وترسل رسالة إلى المتلقي المائر على الدرب لترفع من همته ، وتعلو به على الأذى والسجن والاعتقال. هذا الصوت الشعري "المخفي" يأخذ بالتجلي والإفصاح عن نفسه في الصغيرة الأخيرة من النص حيث تقول الأبوة السجينة من خلف الشبك أيضاً :

أبنيتي ، كوني على ثقة

بالحق ، بالنصر

مهما استبدت ظلمة الحلك (25)

إن " التخفي والتجلي " يدوران من مقتضيات تقنية الحوار وظيفته، لا سيما في المسائل التي تختلط فيها " العاطفة بالفعل " و " الأمل بالأمل " و " الحاضر بالمستقبل " و " ظلمة السجن بإشراق النصر " . ومن ثم يتلامس العام "الدعوي" بالخاص " الأسري " تلامس الروحين المتحاورين على " الشبك " . إنه تلامس وتحاور ، بل تعانق روحي تربوي بين الأبوة والبنوة ساعة الزيارة ، لا يقصده ، دون استطاعة منه ، إلا صوت السجان الجلف المفاقد في ذاته لمعاني الأبوة والإنسانية ، لو على حد قول الخطاب :

على الشبك

كانت تلامس روحها روحي

ويصيح جلف من وراء الظهر مسترقاً

ختمت زيارتكم هيا لتفترقا .(26)

يبدو في هذه الأسطر أن السجان لم يكن يبصر أو يدرك هذا المشهد الإنساني الحيوي بين البنية وأبيها ، إذ كيف له أن يرى لتعاشق الروحي وهو يمارس العدوان لا على الذات السجينة وحسب ، بل على الطفولة البريئة أيضاً . إن روح " الأبوة " أقوى من صوت العدوان الذي يمثله السجان وطلبه بالافتراق ، لأن الأرواح في قتلها الإيمان والأسرى تتجاوز واقع الجاذبية الأرضية وحالات العدوان ، ومن ثم جاء خطاب الذات رفضاً مستكراً بقوة وإيجاز :

هيهات... (27)

هيهات أن يحدث الافتراق الروحي ، أو الانفصال الإيمان بين الأبوة وقلعة الكبد ، البنية فاطمة هنا ، فاطمة رمز الطفولة الفلسطينية الممتحنة والمعذبة . قلنا إننا مع خطاب الذات الشاعرة أمام طفولة منتجة ، وأمام تقنية تجمع بين " التخييل والتجلي " ، تنفي " الحوار " وتثريه ، وتسمح للذات بالتكفل بين الخاص الذاتي والعام الدعوي . ومن ثم تكبر البنية التي كانت قبل قليل " تقفز كالصغرة انحطت على شرك " ، وتخير أباهما بما تحسن من نمو وكبر ، قللة :

قد كبرنا يا أبي ،

برغم القيد ، والفقد كبرنا
وحلمنا مثل كل الناس
أن نرعى خطانا
أن نلثم فتنا

وحلمنا أن تصب قنور صباً في رؤنا (28)

أحلام مشروعة ، ليس لقضبان الحديد ، وقود السجان سلطان عليها ، أحلام تعبر عن حاجة البنية للأبوة ، حاجتها إلى " الرعاية والتقبل والحنان والهداية والدفء ، والترفيه " ، وهذه الواجبات بعض من وظائف الأبوة الحرة الطليقة عادة ، إن الأحلام هنا هي نوع من الإدراك التمثالي لدى الطفولة . ولما لمجرد أحلام منام تنتهي باليقظة وملامسة الواقع ، لأن " الكبر " الذي يعبر عنه الخطاب ، أيضاً ، يتجاوز العمر أو السن ويتجاوز البدن . يتجاوزهما معاً إلى الروح والإيمان والنور الذي يصب في الرؤى صباً . لكن القيد والفقد لم يمنع تحققها في البنية التي تخبر بضمير الجمع عن كبرها " قد كبرنا " ، لذا فنحن أمام كبر حقيقي ، عتم على الخطاب في أول النص وجلاء في نهايته . ومن ثم نقول البنية مخبرة لأبها عن ماهية هذا الكبر بأنه روحي إيماني :

قد كبرنا وتعلمنا الصلاة

وحفظنا بعض آيات الكتاب

وبدأتنا منذ تعلمنا الحصاب

لحصب الأيام ، نصفي

كلما دق باب . (29)

إنه كبر في الإيمان والالتزام ، وفي إدراك حقيقة الزمن وحسبة الأيام ، والتفاعل العاطفي مع الآمال والتوقعات. لقد حافظ الخطاب على حالة للتوازن المطلوبة رغم جيشان العاطفة وغليان الوجدان ، للذان أحبطا بالصلاة وآيات الكتاب. إن الأمل و التوقع يلتقيان هنا بالتوكل على الله (في الصلاة وحفظ القرآن) ، ويقتل الزمن وحسبة الأيام ، بانتظار خروج الأب من معتقله ، إلى عالم الفطرة والطفولة الحاملة بالآبوة التي تراها في حركة الأيام والأشياء (كلما دق باب). إننا في ظلال رومانسية تصالحية ، تتحول بالحزن والفقد والألم والحرمان إلى دوائر الإيمان السامقة بحيث يذوب الألم والفقد والحرمان في الصلاة ، ويتلاشى العذاب في رحاب آيات الكتاب والرضا الرباني ، وتشرق عزيمات الأمل ، ويصبح الأذى عنياً مستساغاً في سبيل حياة عزيزة ، حيث يقول الشاعر مجيباً على كلام بنينه:

حبة القلب وما نور العين

إن درب العز مفروش بفتات الجراح

بالأذى العذب ، بالشواقى الطريق

بالمعاناة التي تستولد العزم وتحبى

نفحة الإيمان في ميت القلوب . (30)

وقد نتجه الذات الشاعرة في حركتها داخل دائرة البنوة والأسرة وجهة أخرى مغايرة قليلاً للقائها "بفاطمة" على "الشبكه" ، ومغايرة لرسالة الأبناء ذات البعدين : "الحواري والإخباري" عن النمو والكبر في قصيدة "علم دراسي جديد" ، وذلك حين تصاب لذات بفقد أكبر أبنائها (أحمد) الذي استشهد غرقاً صيف 1990م في بحر غزة المحتل ، حيث استأثرت الذات الشاعرة بالخطاب كله في مواجهة هذا المشهد الحزين ، سواء حين حادث "أحمد" نفسه ، أو حين خاطب إخوان "أحمد" وأمه وجنته . في هذا المشهد وقف الجميع موقف المتلقي المصنفي لكلام الذات (الأبوة) . يصغون لوجيب قلبها ونبض عاطفتها المتدفق .

في النص المعنون "بالحمد" يكتسي الخطاب نغماً رومانسياً حزيناً يكشف عن فيض عاطفة دفاقة تغالب الألم والحزن ، وتحفظ للفطرة البشرية حقها في البكاء والحزن في مثل هذه المواقف الصعبة ، لكن بتوازن إيماني خلاق خال من التجديف والاعتراض وشطحات الخيال الرومانسي المجانب أحياناً لخصيصة التوازن في حالة الفقد والراء .

أخبرنا من كانوا مع الشاعر في معتقله أن خبر وفاته لبنة " أحمد " قد جاءه أثناء تلبينه محاضرة أو درساً لإخوانه المعتقلين كعادته اليومية التي تحتوي على ثلاثة دروس وتجمع بين: (القرآن والسنة والسيرة وفقه الحركة وغير ذلك من العلوم)، فقال للحضور : إنا لله وإنا إليه راجعون، ولا حول ولا قوة إلا بالله ، نكمل إن شاء الله الدرس ، ونتلقى عزاءكم بعد الانتهاء، بارك الله فيكم . هذا الخبر ، وذلك الروح الصابرة المحتسبة ، يزيكها الخطاب الشعري في إحدى صفات النص، حيث تخاطب الذات ولداً الآخر " عبد الرحمن " قائلة :

ويا عهد هذا قضاء الإله

فلسنا ندين لرب سواه

ولسنا نضج بشيء قضاء وإن نستعص من

للسير سلوى

وإن نمتعن بغير الصلاة . (31)

إن هذا التصبر والاستسلام للقضاء لا يتناقض وحالة الإحساس بالأم فقد للابن البكر ، لأن ألم الفقد جزء من جبلة النفس الإنسانية ، فكيف يكون الأمر حين تجتمع هذه الجبلة مع النفس الحساسة المفرطة في حساسيتها إزاء المسؤولية التي تحملها لا نحو الأبناء فحسب ، بل نحو الأمة والدين أيضاً . ولعل مما يزيد الألم حرقاً ، والحزن حدة ، وهو ما عبر عنه مفتتح النص " بخلطاط الصور وبحرقاتها " (32) في رؤية الذات الشاعرة للموت وقد اختلطت ولداً الأكبر وهي عاجزة عن أداء واجباتها إزاءه :

حببي : أهذا أنت يخذلني العزاء

عرفت ، ولم أمد إليك يداً

ومتى ، ولم أطلع فداك فداً

وغسكت لم أحضر

ولم تلثم شفاتي ثغرك

ونظمت لم أنصر

ولم أوسدك قبرك

نموت كنبئة الصحراء

هل أبكيك .. بحرقتي البكاء

هل أتمسك .. ينساقني الهواء . (33)

إن ما يضاعف ألم الذات ليس الفقد في حد ذاته ، وإن كان الفقد مؤلماً بطبيعته (يحرقتي البكاء) ، وإنما حدوث الفقد دون أن تتمكن الأبوة " المعقولة " من القيام بواجبات الابن الشهيد أثناء الغرق بالإنتقاد ، وهي الماهرة في فن السباحة والعموم والإنتقاد، أو بتقبل العزاء والتغسيل

والتوسيد والدفن بعد الفرق والاستشهاد ، فضلاً عن أهمية " للتوديع والتقبيل " وهو ما يعرف بنظرة الوداع الأخيرة . ولعل في اللازمة المتكررة أربع مرات في النغمة الأولى من القصيدة الطويلة نسبياً " نموت كنبتة الصحراء " . ما يصد هذا الإحساس المؤلم بالوحدة والفرق بسبب الاعتقال ، لا للذات المصابة هنا ، بل لمجموع الفئات الفلسطينية الأسيرة والمعتقلة ، التي تعاني من مثل هذه الحالة ، المعز عنها بضمير الجمع في قوله " نموت " . بل ، ربما ، يكون من الممكن أو المجدي أن نتوسع في قراءة الضمير ليشمل الإنسان كل الإنسان ، حيث يمثل الموت في (الدنيا / دار الغربة) كموت نبتة في الصحراء وحيدة تعاني من الغربة والضالة في هذا الكون الرباني الفسيح المعبر عنه في الخطاب المتكرر هنا " بالصحراء " .

إن الطفولة والبنوة تحولت بين يدي الخطاب إلى رمز مفتوح لكثير من الموضوعات والدلالات التي تولجها للذات الشاعرة ، بل والذات الفلسطينية عامة ، كما تجسد هذا في حالة " الفقد " أغفة الذكر ، أو حالة " لعدم القدرة " على القيام بولجيات البنوة في حالتي : الحياة والوفاة . وبكم من مآسي الذات ، والشعب الفلسطيني عامة ، بسبب الغربة أو الاعتقال ، للذين زرعهم الاحتلال والاستيطان الصهيوني .

إن نقل الإحساس المضني (بالفقد والمسؤولية) تجاه بالذات لشاعرة فنياً وموضوعياً في النص باتجاهين : الأول مخاطبة من تبقى من الأبناء ولحداً بعد الآخر كل بلسه ، إضافة إلى الولادة والجدة . والآخر إشراك إخوان وأخوات " لأحد " في مسؤولية مواجهة الحدث الجلل والتفاعل معه بعد وقوعه كما ينبغي التفاعل ، فيخاطب الشاعر الأب ولده " طارق " (34) الابن التالي في السن لأحد ، في الزيارة التالية زمنياً لفرق الأخير واستشهاده ، وكانت لذات قد اعتلت رؤيتها في الزيارة معاً :

طارقُ هذا أنت وحك

جئت وحك ؟ أين أحمد ، أين أحمد ؟ (35)

إنه ، ولا شك ، تساؤل الذات لمعرفة العائلة ، أو قل تساؤل الأبوة الصادقة وقد غابتها العاطفة ، وأغدها للتكر شيئاً من التوازن ، ولكنه قد لا يبلغ درجة الاعتراض على الفقد ، وإن تكرر التساؤل : (أين أحمد ، أين أحمد ؟) ، لأنه لا يتجاوز حالة الهيجان العاطفي والتفكير الذي أثارهما اللقاء المعبر عنه بقوله :

طارق .. هيئت قلبي (36)

وحين خاطب " فاطمة " بنيتة الكبرى التي اعتلت من قبل أن تشكو لأبيها مشاكسات " أحمد " لها ، وهي الشكوى المحببة للأبناء والأمهات ، وإن تضمنت بعض الخفاقات المدهية للراحة ، الباقية في العمق ، في الرؤية الأبوية ، دليل حياة وحيوية في الأسرة ، بقول لها متذكراً :

للفلمُ جنت لا تشنكين

من اليوم لا تشنكين (37)

إنه للتذكر الذي يلقي ببعض العتب على البنية الرقيقة، التي لم تكن تترك بحكم الصغر قيمة وجود شقيقها "أحمد" : " من اليوم لا تشنكين ؟ " وهو مشهد في داخل للذات بفوق قدرة الخطاب وقدرات البنية . وحين خاطب " عاقشة " بئنته الصغرى التي كانت تحتفي " بأحمد" من إساءات الصبية الصغار سألها قائلاً :

بمن تحتمين ؟

وإن أغضبوك فهل تصرخين ؟

سأحضر أحمد . (38)

وستكمل الذات مناوراتها في إنتاج الدلالة وتشقيق المعاني بالانعطاف نحو أم الأولاد وجنتهم لئلا :

أحمد يا ابن جنتك الأكبر

وظلها الفرد المدلل

كنت العزاء لها وللسلوان جدول

كأنت تحسن أبك في عينيك في الشعر المرجل .

لما الآن فأنت تغيب عن عينيها بالفرق ، كما غاب عنها أبوك في المعتقل ، فيا :

لهفي عليها الآن من تكلى

وإن كنت المصاب وكنت أثكل (39)

إنه إذا كانت الجدة " التكلى " تعاني فراق الولد بالاعتقال ، وفراق الحفيد بالفرق والفقد، إضافة إلى ما تقاسيه من ضعف في البدن تتركه الذات الشاعرة بالطبع وتعبّر عنه بعبارة " التلهف والتحصب " (لهفي عليها الآن من تكلى) ، فإن مساحة الحزن التي تسكن ، عادة ، الأم ربما تكون أوسع وأشد وطأة على النفس ، فهي كالجدة والأب تعاني الحالة نفسها (فقد الولد البكر وغيب الزوج) ، ولكن تزيد عليهما بطبيعة الأمومة المسكونة بالعاطفة من ناحية ، وبالضعف الذاتي في مواجهة مثل هذه الأحداث من ناحية أخرى، ولعل هذا ما جعل خطاب الشاعر لها متميزاً عن خطابها لأبنائه ولأمه ، إذ جلّه بدعوات عريضة ومتعددة للصبر والاحتساب فقال :

هل تذكرين مساحة الحزن

لا يعدل الأحباب إلا أجرهم عند الإله

فتجلدي وتصبري الصبر الجميل

وإلى الصلاة .. إلى الصلاة .. إلى الصلاة . (40)

كان شاعرنا سباحاً ماهراً عشق للبحر ولازمه منذ نعومة أظفاره كما تفيد سيرة حياته ، وكما يخبرنا من عرفوه ، وهو ما يؤكد معرفتنا به ، ومن ثم كان مستغرباً دهشاً بما فعله البحر بولده متكرر للصدقة الحمية الطويلة القائمة بينهما منذ زمن ، والتي بلغت درجة العشق والغرام ، أو على حدّ قوله معتاباً مستكراً ومعرضاً ملمحاً :

عشتك يا بحر طفلاً وكهلاً

عشتك يا بحر ماءً ورملاً

ما خفت منك وما رهبتك

إذ أبالك الغرام

هل يغدر العشاق ؟

هل يجتاحهم غول انتقام ؟ (41)

لذات الشاعرة (التكني) المحاورة للبحر ، المتحدة فيه عشقاً وحباً ، توهم أن لا تصدق ما حدث ، إذ في عرفها أن العشاق لا يغدر أحدهم بالآخر . كانت الذات مخلصاً في عشقها ، فما بال البحر يغدر ويتكبد لعهد الغرام والحب ؟! ما باله ينقض على فلذة الكبد خطفاً ؟ فيقع منه ما يقع من الاحتلال من عدوان وقتل . إنّ لمرأى ما قد طرأ على طبيعة البحر فأفسدها وغيرها وجعلها تتلمس العشق والغرام السالفين ، ومن ثم جاء تساؤل الذات يتنجر ألماً وكشفاً للواقع معاً حيث يقول :

أنا لا أصدق ما فعلت .. وأنت أنت

هل دنسوك ؟ وسمموك ؟ وجندوك ؟

هل غيروا وجه المحب ، هل غيروا اسمك صر " يلم "

هل علموك الغدر ؟ نقض العهد ؟

تحريف الكلام . (42)

إن البحر الذي اختلطت " فلذة الكبد " غرراً ، ليس هو البحر العربي الذي بادل الذات للشاعرة العشيق والغرام ، إنه " اليام " البحر العربي . البحر الذي غيرت طباعه وصفاته وصار عميلاً مجنناً في خدمة الاحتلال ، متصفاً بصفاته من (الغدر ونقض العهد وتحريف الكلام) . هكذا ينتقل الخطاب في مواجهة مشكلة فقد " أحمد " من دائرة اللبوة والحياة الأسرية بعد أن أطل الحديث فيها إلى دائرة موضوعية أخرى هي دائرة الاحتلال وتحمله مسؤولية فقد الأبناء وإفساد طبائع الأشياء والموجودات . والبحر هنا نموذج لهذا الإفساد الرهيب الذي يجتال الطبيعة والقطرة المسالمة ، ليحل محلها جبلة عنوانية غادرة . لقد حكى الشعرية ما نود حكيه مما يتجول في خاطرها ويجسد رؤيتها بطرق فنية تخلو من الخطابة والتقرير .

وتواصل الذات للشاعرة تنتقلها بين " الخالص والعالم " عبر البنية المنتجة لغيرها من الموضوعات ، لاسيما تلك التي لها علاقة بحياة الشاعر الجهادية المقاومة، فتتكرر الانتفاضة الأولى 1989م التي جرح فيها "الحمد" جراء إلقاءه الحجارة على جنود الاحتلال كغيره من الصبية الفلسطينيين، الذين اعتادوا مقاومة المحتل بما توفر لهم من الحجارة دون خوف أو رهبة، فتقول في النص نفسه :

كم حزن وكم فرح مجنح

إذ أتت تخبرني

بأنك قد جرحت وسوف تجرح

إني نذرتك للإله مجاهداً

فلي النصيب . (43)

وتختتم الذات للشاعرة النص الطويل " بتوحد صوفي " و " مناجاة دعوية " . وأعني بالتوحد الصوفي هنا تمازج الأبوة والبنوة تمازجاً يتأبى على الانفصال ويتعالى على الغياب والسيان. حيث يقول:

أنت الذي ... بخاطري أتي تغيب

أنت الجريء ... بخاطري أتي تغيب

أنت الفتى ... بخاطري أتي تغيب

هل يقدر الأحباب أن يتفرقوا ؟

هل يقدر الأحباب أن يتمزقوا ؟ (44)

إن حالة التكرار (على مستوى الأسلوب) تركز هذا التمازج وذلك التوحد الصوفي بين الأبوة والبنوة ، أو بين الذات والموضوع ، ويعزز الاستفهام الإنكاري في السطرين الأخيرين تلك المعاني المستهدفة، بل إن البناء الأسلوبي يكاد يكون قائماً في النص كله على التساؤل الأنبي المزاج عن طبيعة التساؤل الحقيقي المستخبر عن الإجابة . إن التكرار والاستفهام والحوار من السمات الأسلوبية ذات الحضور الواسع في الخطاب ، التي ربما تكون في حاجة لدراسة مستقلة . أما " المناجاة الدعوية " فإني أعني بها ، عودة الذات من ساحات الحزن والألم الواسعتين بسبب الفقد ، وعدم القدرة على أداء واجب المسؤولية بسبب الاعتقال ، إلى الله تلج على عظمته بالدعاء أن يحقق لها الأمن . ومن المعلوم أن في الدعاء تفرج لهم وتعيوض عن الفقد ، ووصل للضعف البشري بالقدرة الإلهية العليا ، ومن ثم كان طبيعياً في الرومانسية الإيمانية أن تختتم المواقف المؤلمة الحزينة بالعودة إلى الله والاستغاثة بقدرة :

يا رب قلبي دمع

يا رب جليراً قلبي الملوّع

يا رب حزني واسع

لكنما رحماك أوسع (45)

هكذا تبقى الرومانسية الإيمانية حاضرة في الخطاب ما حضر الحزن والألم ، أو شعرت الذات بتقل اللقد ، أو حتى حين تذهب إلى متبعة طفولة الأبناء ونموهم من داخل المعتقل . إن دائرة البنية تحتل مساحة واسعة من الديوان على صغر حجمه ، وهي عند شاعرنا بنوة منتجة لغيرها من الموضوعات والدلالات . إنها البنية " الرمز " الحافل بالمعاني والدلالات . ومن ثم لم يأت حديث الشاعر فيها حديثاً وجدانياً خالصاً ، إذ استضاف إلي رحاب الوجدان " الإدراك والفهم " ، واستضاف إلي ساحات البنية موضوعات وقضايا إيمانية ودعوية ووطنية ، وهذا يشهد على التمازج والتداخل في بنية المحتوي الفني للنصوص من ناحية ، ويشهد للذات الشاعرة باهتماماتها الإسلامية والوطنية ، حتى حين تتشغل بهومها الخاصة ذات البعد الأسري ، وهذا في حد ذاته يكشف عن حالة من التمازج والتوحد بين الذات الشاعرة وبين الشاعر في حياته خارج شعره ، وبين الشاعر وقضايا الوطن الأخرى .

لقد شغلت وجدان الشاعر أسرته ، في الوقت الذي لم تشغل في الحياة عن دينه ودعوته وحركته مع الشباب تربية وإعداداً وتنظيماً ، ولعل في هذه الفترات الوجدانية العارمة في خطابه الشعري ما يعرض بعض الشيء ذلك الانشغال الحياتي عن الأسرة ، إذا علمنا أنه قضى جل حياته بعد تخرجه طبيباً في عام 1975م في السجون والمعتقلات ، أو في رحاب المساجد متقللاً من محاضرة إلى أخرى ، ومن مجموعة من الشباب إلى ثانية وثالثة ، وهكذا دواليك ، فضلاً عما تقتضيه القيادة الإدارية في مكتب الدعوة والإرشاد ، أو المكتب السياسي لحماض من وقت وجهه . لقد انشغل شاعرنا عن كينائه وبيته بالدعوة إلى دينه ، وكان كثيراً ما يتحدث عن قلة الأوقات وكثرة الولوجيات متأبياً بما كان يقوله "حسن البنا" رحمه الله . لذا فإننا ننظر إلى هذا القبح الوجداني تجاه الأبناء الذي شغل نصف قصائد الديوان تقريباً على أنه فيض عن هذا الانشغال ، أو تعويض عنه .

لم يجلس شاعرنا وقتاً طويلاً بين يدي أمة التي عشقها حباً وتبجيلاً لذا نجده يفرّد لها قصيدة مستقلة في عام 1991م ، وهي السنة الأخيرة من محكوميته بعنوان " شوق إليهما " . حيث يسلك فيها طريق الرومانسيين في معالجة الشوق ومخاطبة الحبيب ومفاساة السجن ، فيقول :

عبثاً أحاول

مسك هذا الطيف ، أسبح في شجوني

طوف يمر بخاطري يقظاً

فأهرب من شجوني

طيف يشدّ نياط قلبي

ليس يغرب عن عيوني

طيف يصب العزم ملء الروح

بمنحني يقيني (46)

إنه طيف مثير للشجن ، بل إنه طيف حيوي معطاء ، يملء الروح عزماً ، ويمنح النفس يقيناً ، وجوداً وصموداً . إنه بذكرنا بطيف " سميرة " في قصائد "محمود سلمي الهارودي" ذات النغمة الوجدانية الحزينة ، لذا تعلن لذاتها أنها لن تحاول كبت هذا للشوق اللذيذ المعطاء ، الذي يثيره في نفسها طيف أمه في ديار الغربة واليتم :

لا .. لن أحاول كبت هذا للشوق

بمنحني وجودي

حملتك في ديار الغربة

وكننت الحمل ، كننت الزاد والرغبة (47)

لقد كانت أمه سبب وجوده في الحياة ابتداءً ، وكانت مصدر قوته ومنبع عزيمته انتهاءً ، حملها في قلبه ثورة وأغنية ربيعية ، وإعصاراً يقاوم الريح الصليبية ، ونوراً لا ينطفئ ، ورضواناً يعيش له تائقاً لها ، حاضرًا ومستقبلاً ، حيث يقول :

أمي

إليك حملت آهاتي

وفيك شغلت أوقاتي

وطيلك يشغل الحاضر

فأنت الأمس والحاضر

وأنت مناي في مستقبلتي الآتي (48)

تلك أمه في شعره ووجدانه ، التي غادرها شهيداً وهي في سن متقدمة ، غير أنها ما زالت تمنحه الرضا الذي كان يطلب ، صابرة محتسبة ، ولا نذكرها على الله . إن صورة أمه في خطابه تبو ذات بعدين متداخلين معاً، الأول يحكي صورة الأم كما تحدث عنها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، إذ حثّ الأبناء على طاعتها ونقض صورتها في أنفسهم . والآخر يحكي صورة الأم التي تستدعي صورة الوطن والأرض في بعض أبعادها الدلالية الممكنة، ومن ثمّ جاء التعبير عنها " بالأمس والحاضر والمستقبل " ، وهذا القول يتفق وطبيعة الخطاب العامة في تنقله من "الخاص" إلى "العالم".

كان شاعرنا يرحمه الله أخ لأخوة ستة هم " محمد ومحمود ويوسف وحسن (49) وسعيد وحسين " غير الأخوات. وكان لهم بمثابة الأب بعد وفاة والده يرحمه الله ، فكان بهم و

بأخواتهم رحيمًا برا ، ولجمعهم محبا مخلصا ، ولكن حصين الذي ابتلي مثله بالسجن ، ظفر ببعض الخصوصية والعاطفة للتميزة من الشاعر للشقيق ، إذ أفردته بقصيدة اسمها " حصين " ، ربما لصغر سنه حين اعتقاله ، وربما لأنه شعر أنه كان سببا فيا لحق أخاه من كسر لساقه واعتقال وتعذيب ، كان ذلك في عام 1988 م ، حيث لجمعا في زنزانية التحقيق ، و سيما العذاب والتكديل كل واحد منهما أمام الآخر ، وطُلب من أحدهما أن يعترف على الآخر ، فلم يظفر المحقق من أحدهما بكلمة ولحده تشيع غروره و عدوانه ، وفي ذلك يقول للشاعر :

حصين .. نعم يا حصين .. كنا معا
جرينا معا .. ضربنا معا
سجنا معا .. سئلنا معا
وحين اكتويت بنار العذاب
نئن بنفحة مني العظام
ولحرم منها هدوء المنام
وتسهر موثقا كفك
مشدودا إلى الحائط
وأسهر باللايل .. قيدك قيدي
وتصمد .. أصد .. لا فرق
كنا معا .

الشاعر الرومانسي المجدول بالحب والوجد لا يشغله البدن و الجسد ، وإنما تمتلكه الروح و سبحاتها التي تتجاوز المادة والقيود والحدود ، فإذا انضاف إلى الحب إيمان المتصوف الزاهد المبتهل ، كانت إشراقات الروح أكثر نورا و إضاءة ، ولقرب إلى الحبيب مما يظن لو يحتسب المحبون الرومانسيون . يقول :

وما بين سجنني وسجنك
تسافرُ روحي إليك
تحوم حول السرير
تدخل عبر الجراح
تدور مع الدم عبر الوريد
...
لترجع روحا كما بدأنا
لنكشف بعد غناء السنين
بأننا وهما

يوم فلننا بأننا المخرقة (50)

إنه الحب الأخوي القائم على الدم والإيمان والتربية الإخوائية معا، إذ تجري الأخوة الحقيقية في العروق حيث يجري الدم الذي يمد الحياة بالتوقد والحيوية . إنها روح طوافسة ، روح معرفة و كثف ، تزيل الظن والزيغ ، وتجمع الأخوين المحبين في روح واحدة . إنها الروح التي تتحدى عناء السنين ، وقسوة التحقيق ، موقنمة السجن والاعتقال .

استعذاب الألم :

إن من مظاهر الشعر الوجداني قديما وحديثا استعذاب الألم أو على حد قول "أحمد شوقي" على لسان الأموي " شيطان قيس " في مسرحية " مجنون ليلى " مجدداً الألم ومخاطبا " قيس " وهو يحتضر على قبر " ليلى " :

تفردت بالألم العبقري وأنبع في ما في الحياة الألم (51)

إن يبدو أن الوجدانيين يشعرون بانفسهم ، وبأنهم أحياء حين يعترهم ألم الشوق والحب ، وحين يأخذ الوجد منهم كل مأخذ ، لذا يستعذبونه ولا يفرون منه، وخير مثال على ذلك هو حال مجنون ليلى في شعره و سيرته ، وحال الرومانسيين المعاصرين في أشعارهم أيضا . إن روح الوجدانيين الرومانسيين في استعذاب الألم حاضرة بشكل مكثف في خطاب شاعرنا و قصائده و صورته، غير أنه كان يتجاوز منطقهم الذي يتوقف عند استعذابه ؛ إلى استيلاء الأمل من رحمه ، وبناء المستقبل من لبنات أُنات العذاب ومن ذلك قوله مخاطباً شقيقة ، بل والمتقين :

لا بأس بالكسر .. بالموت

نصنع بالموت فجر الغد

ومن زنازة في السجن أو وجع بمستشفى

ستولد فرصة العلق

وعبر جراحنا ، وقوافل للشهداء في الساحة

ستزهر زهرة الحق . (52)

إن استعذاب الألم في خطاب شاعرنا لا يكون لذات الألم استجابة لتبايرح الحب و الشوق ، وإنما هو استعذاب الشيء لغيره ، للعة والكرامة والحرية والعلق ، للمستقبل . ومن ثم جاءت هذه الضفيرة مبنية على مستوى الصياغة والأسلوب على ثنائية (الحاضر والمستقبل). الحاضر المسكون (بالكسر والموت والسجن والوجع والجراح)، والمستقبل المفعم بالأمل (الفجر والعلق والإزهار). وتؤكد الصياغة على ولادة (الأمل/المستقبل) من رحم

(الألم/الحاضر) من خلال أفعال الاستقبال (ستولد، سترهر) إضافة إلى (تصنع)، وعليه يمكن تصور حركة الحدث ونتائج في التراكيب على النحو التالي:

الكسر + الموت = (التضحية) = لحد المشرق .

السجن + المستشفى = (الصبر الجميل) = الحرية والاعتناق .

الجراح + الشهادة = (إهراق الدم) = استعادة الحق المغتصب.

ثم إن الذات المتحركة في التراكيب بين الحاضر والمستقبل هي ذات جمعية تتجاوز الذات الشاعرة إلى الذات الإخونية، أو الذات الجمعية للفلسطينية. إن الذات الشاعرة هنا تبدو أكبر من الذات الرومانسية التي نتحدث بضمير الأفراد غالباً. ولكن من عادة الذات الدعوية التريبوية أن تتحدث بضمير الجمع، اعترافاً منها بأن التغيير وتحقيق النصر لا يكون إلا بالجماعة والعمل للتطليمي، الذي نراه فريضة شرعية وضرورة بشرية. ومن ثم لا نبالغ إذا قلنا إننا هنا أمام رومانسية إيمانية ذات مذاق خاص وفريد .

هذه الروح الرومانسية المتفردة في هذا الباب تدفع بالذات الشاعرة في نص آخر إلى تحدي رجل التحقيق والبطش وإلى السخرية من أشكال العذاب التي صبها المجرم على الجسد، معدداً لها واحداً واحداً، معلناً أن كل البطش، وإن عظم واشتد، لن يصل إلى الروح التي تطلعت برضوان الله جلّ في علاه، حيث يقول :

ويمضي الليل ، هيا دونكم جسدي

وهات القيد ، مزي معصي الأجل

وصب الثلج ، في كتون ، في صدري

فإن القلب كالمرجل (53)

حرارة الإيمان تجعل "القلب كالمرجل" في شهر كانون المتميز بقسوة برده، لاسيما إذا انضاف إليه ماء الثلج الذي يصبه المحقق على البدن شبه العاري إلا مما يستر العورة المظلمة . إن السجن عند النفس المؤمنة ليس إلا قيداً على البدن فحسب ، أما الروح فتبقى حرة طليقة تسبح في ملكوت الله ورضوانه، وتكتسب عبر الفضل الإلهي قدرات تتجاوز الواقع الفيزيائي (هنا القيد والعذاب وصقيع شهر كانون وبرده) . إن صيغة "التقابل" التي تسكن للصياغة هنا تتحرك في اتجاهين: الأول مادي ، بين الذات السجينة والمحقق، وتكون الغلبة فيها للمحقق إذ يقدر على (التقيد والتزيق وصب الثلج والتعذيب المادي بشكل عام). والآخر روحي تنتصر فيه (الذات السجينة أو لذات الشاعرة) على فعل المحقق وأدوات بطشه ببقاء القلب في حالة توكّد واشتعال إيماني (إن القلب كالمرجل).

ويأخذ استعذاب الألم لشكلاً آخرى في خطاب الشاعر من خلال حديثه عن الشهادة والاستشهاديين الذين متلوا ظاهرة حيوية في مدافعة الفلسطينيين للاحتلال في لفترة الأخيرة

من الانقراض الأولى، التي شكلت فيها أعمال " يحيى عياش " يرحمه الله ، معلماً بارزاً ، ثم جاءت الردود الثأرية المزلزلة للمجتمع الإسرائيلي من دخله معلماً ثانياً وكبيراً . وبومها كان شاعرنا فيما أحسب في مركز القيادة والتوجيه كما تخبرنا بذلك التحقيقات التي تلت اعتقاله في سجن السلطة على إثر مؤتمر شرم الشيخ الأول 1996م ، الذي حضره الرئيس الأمريكي " كلنتون " ، ورئيس وزراء الكيان الصهيوني ، وقادة فلسطينيون وعرب ، وبومها وصف البيان لختامي العمليات الاستشهادية بالإرهاب . وقيل بعدها إن " كلنتون " نفسه طلب من رئيس السلطة الفلسطينية اعتقال المقاتلة .

فلنا إن استذباب الألم أخذ أشكالاً جديدة مغايرة لما هو معهود عند الشعراء الرومانسيين من خلال مزجه بالشهادة، التي هي أمنية كل المجاهدين في سبيل الله . الشهادة التي تحظى في الخطاب الإسلامي بمكانة الذروة من الإيمان . لقد صورت الشاعرية للموتوة هذه الحالة وتلك الظاهرة ، فقالت في الشهيد الذي فجر نفسه في أعداء وطنه ودينه وأمتة :

وتبسم

أشعل النور وسافر

وغدت لملأه لما تنافر

لقوا في الشهداء منفر

فكف النار جحيماً في قلوب لا تثنين

ورمى النور ضياء في قلوب العاشقين . (54)

هكذا هي الشهادة في الخطاب القرآني ، وفي خطاب الشاعر ، إنها حياة ونور وضياء لمن يعشقون النور والحياة الكريمة ، ونار وجهيم على القساء الغلاظ المعتدين . إنها صورة من صورة الألم العذب الزلال تتقدم إليه الذات الاستشهادية وقد اكتسبت حالة الرضا واليقين ، وهذا أيضاً شكل إضافي من أشكال الانزياح عن الرومانسية الدنيوية المألوفة في الأدب المعاصر .

إنه لا غرابة ، فيما أحسب ، أن تمتزج الرومانسية الإيمانية بالاستشهاد في سبيل الله ، لو أن تكون الشهادة إحدى مركزاتها الأساس ، ما دام مصدر الوجد والحب رباني أخروي ، ينادي بعزة المسلم بكرامته ، ويطلب منه أن يتجاوز حالة الأنانية والدنيا التي وقف عندها الرومانسيون . إن العمل من أجل الآخرين وللتنحية في سبيل الدين والكرامة ، تمثل حقيقة الإيثار التي نادى بها الدين الإسلامي وأملت بها الذات الشاعر ، فقالت:

أنا للجنة أحميا ، يا إلهي

في سبيل الحق فلأقبضني شهيداً

وأجعل الأئلاء مني معبراً

للجزيل الجديد . (55)

إن التضحية في سبيل الآخرين ، أو في سبيل المعرفة من المعاني التي لكثير الشعراء الوجدانيون الحديث عنها كما يقول الدكتور "القط" (56)، ولكن أحاديثهم لا تبلغ مبلغ حديث شاعرنا في الشهادة والاستشهاديين حيث يتجاوز الشهيد مفهوم الشعلة التي تحترق من أجل الآخرين ، وهي صورة رومانسية معنوية مألوقة ، إلى صورة الفعل الواقعي الحي الحالي من التهويمات الرومانسية للفنيوية ذات الدعاية العريضة والضجيج اللفظي في الحب والتضحية من أجل الآخرين . إنه يجدر بنا أن نقف عند هذه الصورة اللابضة بالحياة والنماء والتضحية التي يقذف بها للشهيد في قلوب الآخرين من الأحياء بعد استشهاد :

ضغط الزر وفجر

وتفجر

وتنثر

في انشطارٍ لا نهائي تكثر

في قلوب الناس ألقى حصنه

بعد إذلال لأحفاد الإباء

في زنازين " الشباك " . (57)

إنه " النكاثر " اللاتهامي للحياة . إنه الخصب الذي تحيا به القلوب ، التي قاست ذل الاحتلال وزنازين " الشباك " ، إن إحياء القلوب في المفهوم الإيماني الاستشهادي ألقى من إحياء الأرض ، أو قل يأتي في الرتبة قبل إحياء الأرض وإقامة العمران ، وبعبارة أخرى قبل الاقتصاد والبنى التحتية التي يتشوق بها السياسيون !! إن الذات المنشطية تتقدم إلى الاستشهاد بإرادة ومحب ، مختارة طائعة غير مكرهه ، تبتغي تحقيق ذاتها ونوات الآخرين بعد إذلال " الشباك " (جهاز المخابرات الإسرائيلي) للذات الفلسطينية ولعربية . إن استعذاب الأكم هنا يساوي حياة الذات وحياة الآخرين بكرامة خارج دائرة المثلة والمهانة . إن الذات الاستشهادية لا تمثل نفسها فحسب ، بل تمثل إلى جانب ذلك الشعب المعذب المضطهد في ماضيه وحاضره ، ومن ثم كان (الشعب أو الناس) بحسب الصياغة هم الذين يستقبلون بذور الحياة الكريمة التي يزرعها الاستشهادي ويروها بدمه ، وعندها "تخصب" القلوب وتبين عليها مظاهر النماء . قد ينظر السياسيون والبرجماتيون إلى العمليات الاستشهادية التي تستعذب الأكم من أجل الحياة الكريمة ، دفعا للعدوان والظلم بما يستحق من الردع، على أنها عمليات إرهابية تخلو من الروح الإنسانية ، وتلك ، ولا شك ، في رؤية الشاعر نظرة ساذجة ، أو نظرة مبنية على مصالح دنيوية وضئيلة ، تقتدر إلى أمرين مهمين : الأول القراءة الجادة المثمرة للخطاب القرآني والسيرة النبوية ؛ لا سيما آيات المدافعة التي تكشف عن فساد الأرض وهدم الإنسان

والحياة بتوقف حركة الخير باتجاه الشر والعدوان دفعاً وإزالة . كما في قوله جل في علاه :
 ﴿وَلَوْلَا دَفْعُ النَّاسِ بِعُضْمِهِمْ لَمَسَدَتِ الْأَرْضُ﴾ (58). وقوله ﴿وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ
 بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفُتِحَتْ مَوَاصِعُ وَبِيعَ وَصُلُوفٌ وَمَسْجِدٌ يُذَكِّرُ فِيهَا اسْمَ اللَّهِ كَثِيرًا﴾ (59).
 إن العمليات الاستشهادية ليست إلا شكلاً من أشكال المدافعة التي يتضمنها الخطاب
 للقرآني ، الذي يحمل في طياته صفة البين من ناحية والحث على الفعل للولجب (وهذا
 المدافعة) من ناحية أخرى . والآخر إن هؤلاء لا يصنون قراءة الواقع والتاريخ ، ولا
 يسألون أنفسهم السؤال المخيف الهادم لمنطقهم ولقائل لهم كيف لحل الصهاينة فلسطين ؟؟
 ومن ثم جاء الخطاب الشعري في النص نفسه المعنون بـ : " حديث على أبواب الجنة " ملئاً
 انتقاء البراءة عن الآخر المعتدي ومن يؤيده ويؤاياه من ناحية ، ومعيداً جرائمه المبسورة
 للقصاص منه من ناحية أخرى ، إذ يقول الشاعر :

لم يعد من أبرياء

بعد دير ياسين ، قبية ، شاتيلا

ومسيرا

بعد قلنا ، كم هناك سلات نساء

لم يعد من أبرياء . (60)

الغضب والتمرد والثورة :

فلما فيما نقيم إن الذات الرومانسية الشاعرة مسكونة بالغضب والتمرد والثورة على
 التقاليد والنظام والقانون وسائر ما تحسبه قيئاً على حريتها الفردية المطلقة ، هذا من ناحية .
 وهي مسكونة بالصفات نفسها في تعاملها مع المستعمر المحتل ، من ناحية أخرى . ولعل في
 خطاب "أبي القاسم الشابي" ما يجسد هذه الروح الثائرة ، التي تتهدد المستعمر بالويل والثبور
 . ومن ذلك قوله :

ألا أيها الظالم المستبد

سخرت بكأت شعب ضعيف

رويك لا يقدحك الربيع

لحي الألق الربح حول الظالم

حبيب الغناء علو الحياة

وكلك مخضوية من نساء

وصحو الفضاء وضوء الصباح

وأصف الرعد وعصف الرياح (61)

إن روح الثورة على المستعمر ومدافعته تمثل إحدى الجوانب الموجبة في التعبير الرومانسي
 المنطلق بقوة نحو الحرية الفردية والوطنية ، وهو الانتفاخ نفسه الذي تجده في خطاب شاعرنا
 ، بعد إضافة الباعث الإيماني إليه . إن انتقاء خطاب شاعرنا في هذه الدائرة بخطاب

الرومانسيين "كلشايي وعمر أبي ريشة" ، لا يفتي التمايز بين الخطابين في "الروح والمنطلق" ؛ حيث يطلق خطاب شاعرنا من دائرة الإيمان والتربية التي زرعتها "حماس" في جيل الشباب المقاوم ، إضافة إلى دائرة العذاب التي اعتادها الرومانسيين في انطلاقهم ضد المستعمر حيث يخاطب الشهيد المهندس "يحيى عواش" قائلاً :

عواش أنت النور في دنيا تسربت الضباب

عواش أنت اللبث في زمن تسوت الكلاب

فاتشر ضياعك إن هذا الشعب قد سئم العذاب .

فجر بغايا بأسنا أطلق أماتينا العذاب . (62)

وقد ينعطف خطاب الثورة والتمرد باتجاه السخرية من درب التفاوض لعقمه ، الذي لا يجبر كسراً ، ولا يعيد حقاً ، ولا يحفظ كرامة ، ويقدم درب القوة والافتقار (القتال والرصاص) بدلاً عملياً عنه ، إذ كان يؤمن بجدارته وجنواه بوصفه الخطاب الوحيد الذي يفهم المحتل ، والسبيل الوحيد الذي يحمل في طيّ جراحاته الأمل في استعادة الحقوق ، وفي ذلك يقول :

درب القتال والرصاص سبيلنا وهو الخطب

لقد أضاع حقوقنا درب التفاوض والكذاب (63)

إن الرومانسية الإيمانية التي تتجلى في الخطاب هي نتاج للسكينة الإيمانية ، والطمأنينة الربانية التي تسكن الاستشهادي وخطوته نحو مصيره الذي اختاره ، وخطط له ، وحلم به . إنه نتاج رؤية تقوم على تكامل الفهم "للذات والآخر والقضية والمصير" ، أو على حدّ قوله :

كان يمشي مطمئناً

واضح الرؤية من غير تردد

وأتق الخطوة مرتاح الضمير

يعرف من لمس إلى أين المصير (64)

في دنيا الشهيد يذوب الخوف والرعب الذي يفتاب النفس أحياناً نوبان كرة الثلج في شمس الظهيرة صيفاً ، وتغدو الدنيا وما فيها في عينية نرة من رمد ، أو حفنة من هباء ، فلا يرى لو يبصر غير اللجنة وما فيها من نعيم مقيم وحر عين "طاهرات قد سمت فوق الطنسون" (65)، وما هو فوق الجميل على حدّ قوله في عملية لتصلص غنية لقوله تعالى : (لهم ما يشاؤون فيها ولدنيا مزيد) . (66)

إن قواسم مشتركة يمكن أن ندركها ونمسك بها ويمظاهرها بين الرومانسية الإيمانية ، والرومانسية للدنيوية ، في مواجهة المستعمر والمحتل ، ومن ثم تصبح معوقات الحياة الحرة الكريمة قاسماً مشتركاً في تجارب الوجدانيين ، وإن تمايزوا أحياناً في المنطلقات التي تنف في خلفية الخطاب . إن الشاعر الوجداني قد يواجه المحتل والمستعمر بقوة إن قدر على

المواجهة كما هو الحال في خطاب شاعرنا ، وقد يواجهها بالجزلة أو الاعتزال حين يشعر بالعجز عن المواجهة (67). والعزلة والاعتزال ليست من شيمة شاعرنا في حياته ، وليست من قاموس "حماس" التربوي ، الذي شارك في وضع مفرداته.

التخفي والتجلي :

إن الذات الشاعرة ، والذات الرومانسية والحدثية على وجه الخصوص تتمتع بقدرات لغوية عالية على المناورة والحركة، (68) إذ تميل إلى اللوضوح والتجلي أحياناً ، وإلى العتمة والتخفي أحياناً أخرى ، والحالة نفسها نجدها في الرومانسية الإيمانية التي تجري فيها سفينـة الذات للشاعرة في ديوانها " لا تسرقوا الشمس " . نعم يغلب على الذات في خطابها اللوضوح في الرؤية والحركة على نحو ما تقدم في الشواهد المألفة ، أو كما في قولها:

إن درب العز مفروش بآفتك الجراح .
بالأذى العذب ، بالشلل الطريق (69)

غير أنها في أحيان أخرى قليلة تميل إلى " التخفي " والغموض ، وإن كان غموضاً دون غموض الحداثيين . وكان طبيعة الشاعرية الدعوية الحركية تتطلب ذلك الجلاء لتحقيق الأهداف التربوية والعاطفية لدى الآخر (الفلسطيني والعربي والمسلم) ، الذي يقع في بؤرة اهتمام الذات والتلقي بشكل عام . إن حالة من هذا الغموض والتخفي في دلالة بشكل مقصود ومستهدف نجدها في نصين من نصوص الديوان . الأول : " لا تسرقوا الشمس " ، والآخر " خذني إليك " وهما نتاج سنة واحدة 1988م .

ينبغي النص الأول " لا تسرقوا الشمس " على قاعدة حوارية بين الذات والآخر ، كما تقدم آنفاً في مقاربتنا للعنوان . إن الشمس هنا " رمز " يتسع لمجموعة من الدلالات الممكنة غير المحددة ، (فالشمس نور وضياء ودفء وحرارة ، وحب ، وإيمان ، وإشراق ، ودعوة وفكرة) ، فما الذي يقصده التركيب اللغوي من هذه المعاني التي تجمع بين البعد الفيزيائي للشمس والبعد النفسي لها في آن واحد . ومن هنا يتجه التركيب بسبب الترميز وتعدد الدلالات نحو التخفي في النص تارة ، والتجلي ، وربما ، في رؤية المتلقي المصاحب للنص وللشاعر في سيرة حياته تارة أخرى .

إن ملفوظ " الشمس " يتكرر في النص ثمان مرات ، فضلاً عن حضوره بالقوة عبر لوازمها الفيزيائية المذكورة في الخطاب مثل " الغروب والمغيب والشرق والضياء والضوء " وهو ما يحدث لبساً ما بين الدلالة الفيزيائية غير المقصودة والدلالة النفسية المستهدفة . نحن في النص أمام " شمس خاصة " هي شمس الشاعر الذي يخشى عليها من السزقة ، ومن أجلها يحزن استعداده لأن يضحي بأشياء كثيرة ، منها الطعام والمال والروح؛ إذ يقول:

خذوا القمح لكن...

خفوا النفط لكن ..

خفوا الروح لا بأس

لا تسرقوا الشمس منا . (70)

إن ما تستبقه الذات يبدو في نظرها وعرفها ورؤيتها شيء أعلى وأثمن من المال والروح، إنها الشمس التي يخشى عليها "الغروب والمغيب"، ومن ثم الفساد والموت . شمس شاعرها دعوة حق ، وإشراق إيمان ، وبقظة هداية للحيارى والسكرارى والذنيام . وفي ذلك يقول:

ستشرق توقف كل النولم

وترشد كل الحيارى

ويصحو عليها السكرارى

فنهض بالنور نحبي الحياة

ونفتح بالحب دارا قدارا (71)

وفي هذه الدفقة يحدث "التجلي" الذي يعطي دال الشمس مفهوم (الدعوة والعودة إلى الالتزام الإسلامي)، أو لنقل الفهم الحركي الإخواني للإسلام. الفهم الساعي إلى إيقاف التآمنين وهداية الحيارى، وإحياء البيوت دارا قدارا بالحب والإيمان الإلهيين. إنني فيما أحسب لا أتجنى على التركيب اللغوي في النص إذا قلت إن الشمس هنا تساوي دعوة الإخوان للمسلمين أو حركة حماس، التي يعدّ شاعرنا من قادتها المؤسسين، حيث كان يحول على تربية الإخوان والروح الجهادية لحماس في نهضة الأمة العربية والإسلامية عامة، ومن ثم جاءت ألفاظ (الذنيام والحيارى والسكرارى) عامة لا تقف عند الجنسية الفلسطينية، والوطن الفلسطيني، وإن كان الفلسطينيون هم مقصود الخطاب بالأولى. إن سرقة الشمس يعني "الهدم" . هدم الحركة الإسلامية، وهدم الدين، وهدم الإنسان المسلم. لذا كان من الطبعي أن تلو قيمة (الشمس / الدين / الحركة الإسلامية) على قيمة الطعام والمال والروح.

ثم إن "الأخذ" الوارد في الدفقة الأولى من النص في مخاطبة الآخر السارق لا يعني تنازل الذات المجاني عن المقدرات الدنيوية والبشرية التي تمتلكها، وإنما يعني أن الذات ترى أن التضحية (بالقمح والنفط والروح) وهي من مستلزمات الحياة الدنيا، يهون في سبيل الدين والآخرة، لأن الدين أعلى ما تملك الذات، وفي ذلك إعلاء أليها إعلاء لشأن الرومانسية الإيمانية، التي تتجاوز الروح وغلاوتها وجمال الدنيا وزخارفها .

ويبلغ الغموض درجة متقدمة تجاوز ما سلف، في قصيدة "خذي إيلي" حيث يقوم النص على قاعدة علاقة الذات بالحيز والمكان . لقد أفاض الرومانسيون والوجدانيون في الحديث عن المدينة ضيقاً وإكثاراً ورفضاً (72)، وكثروا من الحديث عن الريف حبا وسكينة وجمالا، حتى غدت المدينة وكذا الريف من موضوعاتهم الرئيسية. إن شاعرنا هنا إذ يلتقي مع الخطاب

الرومانسي في اهتمامه بالحيز والمكان ، إلا أنه غير معني بالمدينة وسوادها وقتامتها ، ولا بالريف وجماله وإثرائاته . نعم إن حالة من " التضاد " تسكن الشاعر الرومانسي في علاقته مع المدينة ، وحالة من " للتضاد " تسكن خطاب شاعرنا في قصيدته " خذيني إليك " في علاقته مع الحيز والمكان، غير أنه تضاد من نوع آخر يتصل بتجربة الشاعر للحياة الجهادية ؛ لذا فهو خال من النعمة والتناؤم الرومانسيين . إن درجة التضاد في الخطاب بلغت حددا الأقصى من الشدة والألم مما دفع بالصياغة إلى تبني ألفاظ وتراكيب دالة على (القطع والجسم والجمع) عبر أساليب الحصر والتكرار في الإبلاغ عن حالة الحصار التي تعاني منها الذات : (كلّ للوقوف .. كل المنافي .. كل المخاطر .. كل المغاور .. وحتى المقابل) تتكرر للذات ولا تمنحها فرصة الاختباء الآمن من الآخر للظالم الذي يلاحقها حصاراً ، وبطاردها اعتقلاً :

وحتى المقابل

إذا جلستها ميتاً خبرتني

بأن جواري مصادر

وأن المرصد في كل درب

تخلص نفسي لمخلص . (73)

إن حالة من الغموض الرقيق تسكن النص هنا ، حيث لا ندري من هي التي تستغيث بها الذات الشاعرة طالبة منها أن تأخذها إليها ، وهو أخذ حماية وطمأنينة وأمن بالضرورة ، هل يقصد بالمخاطبة في (خذيني إليك) المنكر في النص ثلاث مرات محبوبة بعينها ؟ فإن كانت كذلك فمن هي هذه المحبوبة ؟ وهل هي من البشر أم من الفكر ؟ وإن لم تكن من البشر وكانت من الفكر ، فهل هي البعيرة الإسلامية والحركة الإسلامية الفلسطينية (الإخوان المسلمين / أو حماس) ، أم هي النفوس الاستشهادية ١٢ . إن الخطاب في أقصى حالات لتجلي في خاتمة النص لا يجيب على هذه التساؤلات مباشرة، ولكنه ينحاز إلى لغة الثأر :

خذيني إليك

تظمني قصيدة ثأر

إن هذا الانحياز لا يجلي تماماً ضمير "المخاطبة"؛ ومن ثم يبقى الغموض الرقيق سيد الموقف، لاسيما أنه ينحاز في الأسطر التالية إلى الشهداء والاستشهاديين ، حين يقول :

لعل التشديد يشد اليتامى

يجفف دمعها طفل ترمي

على صدر أم تودّع للخلد

أبنا تسلمى

لويفتح للمجد باباً جديداً

ويعطي سرى الليل بديراً تماماً (74)

إن الضيق ، والتبرم ، والشكوى التي ابتدأ بها الخطاب في مفتتح النص على مشكلة الرومانسيين الوجدانيين حين يتبرمون بالمدينة أو الحياة في قوله:

خذيني إليك

فكل الدوائر ضاقت عليّ

وكل المنافي وكل المخاطر

ملت لقايتي وكل المغاور

تخاف إن خبأتني

وحتى المقابر - (75)

ينتهي في خاتمة النص باتجاه مضاد لسلوك الرومانسيين ومواقفهم حيث تحكي الخاتمة (الشهادة والخلد والضوء والبدر والتمام والعطاء) ، التي تفيض بها الذات الشاعرة أو الذات الاستشهادية على الآخرين كما يتضح ذلك لمن يحسن قراءة الدفقة السالفة، التي تتحدث عن تسامي الأبناء بالشهادة.

تلك هي بعض سمات للرومانسية الإيمانية التي تميز خطاب شاعرنا عن غيره .. إنها رومانسية تشترك مع رومانسية الآخرين في العاطفة والخيال ، ولكنها تزيد عليها بسبجات الإيمان ، ومن ثم اكتسى المنتج اللغوي في النصوص مذاقاً عاطفياً خاصاً ومميزاً وأبحر في معجم لغوي ينتمي إلى دائرتي الإيمان والوجد والشهادة .

تواجهت الذات الشاعرة في النص بالرفض والإنكار من أحياز كثيرة منها : " المنافي والمخاطر .. والمغاور .. وحتى المقابر " وهي في مجموعها أحياز يمثلئ مسمى كل منها بدلالات سالبة تتناسب وتميزه ، ثم تجتمع معاً على محاصرة الذات ومصادرة حريتها ورصد حركتها في الدروب بقصد إفقاده الملجأ الأمين بوزع للراحة والطمأنينة من نفسها ، وإذا كانت النفس المتحذثة قد أحسّت بضراوة هذه المطاردة والمحاصرة المعبر عنها في الصياغة بأسلوب القصر والتكرار ، والتي تحكي تجربة تاريخية عاناها للشاعر وعاشها أكثر من مرة، فإنها لم تستسلم أمام ضيق الملجأ ، وتعلقت بالمخاطبة قاتلة " خذيني إليك " على أنها الحل ، ومن هنا يمكن تشخيص (المخاطبة / الحل) بأنها لشهادة في سبيل الله، الأخوة والحب في الله.

إن استعذاب الألم يجسد سمة وظاهرة في شعر الرومانسيين وكذا في رومانسية شاعرنا الإيمانية ، أو على حد قوله :

ما أعجب الأكم المكثف في الثواني

ما أعذب العواطف المكثفة

ما أعجب الشوق المضيق بالمعاني (76)

إن العواطف المكثفة ، المشبعة بالمعاني ، تنتقل بالذات الشاعرة المستعذبة للأكم إلى عوالم لا يراها لو يحس بها من يحيطون بها . إنها في هذه الحالة " الإشرافية " ، إن صح التعبير ، ترى ما لا يراه الآخرون ، وتبصر ما لا يبصره المبصرون ، لأنها ترى الأفق الواسع للشاسع من ثقب إبرة المعتقل الذي تجسد في لقاء لدقيقتين أو ثلاث مطروبتين من المسجان ، التقى فيهما بالشيخ أحمد ياسين ، ويحيى السنوار ، وصلاح شحادة ، ومحمد شريتح (77) وهم شيخه وإخوان دربه الجهادي في أوائل عملهم 1984م - 1989م ، للتقاهم ، ربما ، في معتقله لقاء واقع ، أو لقاء رؤية وتخيل ، وإن كنا نرجح الثاني لأنه تاريخياً اعتقل والشيخ "صلاح شحادة" في يوم واحد عام 1984م بينما اعتقل "محمد شرايحة" أو (شريتح) كما يقال له أحياناً ، و"يحيى السنوار" والشيخ "أحمد ياسين" في الانتفاضة الأولى عام 1989م تقريباً . ونجا "محمود المبحوح" من الاعتقال ، وفرّ بديله إلى المنافي خارج فلسطين . وربما تكون مناسبة (للرؤية أو اللقاء) هي اعتقال الشيخ "أحمد ياسين" الذي يتزامن مع تاريخ إنتاج النص مايو/ 1989م

دقيقتين أو ثلاث

لا تحلموا بغيرها

إن لغة السجان تحمل عادة " الحصر والأمر والتهديد) : دقيقتين أو ثلاث ولا نقاش في ذلك ، بل عليكم أن تتقوا أحكامكم بزيادتها رابعة أو خامسة. إن الدقيقتين والثلاث داخل المعتقل على مستوى الزمن الفيزيائي تمثل مدة زمنية قصيرة جداً ، ولكنها على المستوى النفسي جاءت أطول مما يتخيل ، وبلغ من صوت السجان الذي يطارد اللقاء والحلم معاً . ذلك أنها سمحت للذات التي يسكنها الشوق إلى الشيخ وإخوانه الآخرين بأن يلتقوا معاً لقاء الأخوة والمحبة في الله ، لقاء الروح الموحدة للذوات المتعددة ، وكأننا في هذا اللقاء القصير جداً أمام "متصوف عاشق" خلصت نفسه لإخوانه وأحبابه ، فالتفت الأرواح في كيان واحد:

عجباً لروحك يا شريتح

وهي تسرى في كياني

يا ذا الغدالي الذي عشق الشجاعة والفكاري

إننا في الخطاب أمام روحين في جسد واحد . روحان جمعت بينهما الشجاعة والتضحية ،
وآلف بينهما الحب في الله والتفاني في مرضاته، من أجل أن يعود الدين سيداً وقائداً ، ومن
لجل أن يحيا الآخرون حياة طيبة .

دقيقتين أو ثلاث

كنتم بقلبي يا أسود

وكان قلبي ، فرّ من زمن بعد

رفض السلاسل والقيود

واسمح في شوق إلي رب الوجود (78)

لقد سرت روح " محمد شريتح (الشراطة) ويحيى السنوار وصلاح شحادة والشيشخ أحمد
باسين" في كيان الذات الشاعرة واحتلت منها القلب " كنتم بقلبي " احتلال عشق ومحبة في الله
ومن ثم كان الارتقاء إلي أعلى ، إلي " رب الوجود ، في حركة " تسباح " تغفلت خلالها
الجسد والروح معاً .

إننا في النص أمام رومانسية مجاهدة حرة مقاومة ، لا سيما إذا علمنا بحسب الخبر
التاريخي خارج النص-أن " محمد شراطة " اشترك مع آخرين في قتل الجندي " أفي
سبورنس" واختطاف الجندي " إيلان سعادون " بغرض تحرير الأسرى الفلسطينيين من
المحتلات الصهيونية بالمبادلة ، ولكن العملية انتهت بقتل " إيلان سعادون " وفشل عملية
المبادلة ، واعتقال " محمد شراطة " وآخرين ممن شاركوه في إجراء عملية في ذلك التاريخ
للمنتقم من أعمال الانتفاضة الأولى.

إن الرومانسية الإيمانية التي نتحدث عنها في خطاب شاعرنا تتميز بالوفاء للآخرين ،
بل وبالحب لهم وتقديرهم . إنه وفاء القائد وحبه للجند ولشركائه في التخطيط والعمل . إنه
الحب الذي يندفخ عشق العاشقين ، ممن قصرت بهم الهمة ووقفوا عند الدنيا وفتكتها . إنه
حب الآخرة بلا مناسف ، وعشق الحرية ، ورفض المذلة والمحتل . إنه أخيراً وليس أخراً
الحب الأخوي في الله الذي يتفوق لدى المحبين المخلصين على قرابة الدم واللحم أحياناً .

كان يحيى حضنته في يدي وكان روحي

...

فما أعجب الشوق المثير بالمعاني (79)

خاتمة البحث:

إن إدراك كنه ما أسميناه بالرومانسية الإيمانية لا يكتمل بعد العرض المسالف إلا عبر
مقاربة الخطاب مقاربة أسلوبية من شأنها أن تكشف عن الكيفية الخاصة التي سلكتها الشعرية

في اختيار الألفاظ وبناء التركيب وتوزيعها على السيلاب ، بما يحق لإدلاسة المنشودة ، والعاطفة المستهدفة . لقد حظت لغة الخطاب في الديون بمجموعة لا بأس بها من المظاهر والسمات الأسلوبية التي تنتمي إلى التعامل الرومانسي والحدثي مع اللغة . ومن هذه السمات وتلك المظاهر : " التكرار ، والتوكيد ، ومتاورات الضمير ، والاستفهام ، والثناء ، والصفة ، والفضوض الرقيق ، وتعدد الدلالات ، وتركب الأعمال ، وإغزايح اللفظ عن مرجعته ، وغير ذلك مما يستحق متابعة مستقلة رغم صغر حجم الديون ؛ وهو ما نلّم أن نعالوه في دراسة تالية إن شاء الله .

إن دائرة " الرومانسية الإيمانية " تبدو في الخطاب مكتملة البناء على مستوى الموضوع والمحتوي اللغوي ، فهي تجمع بين الحب الأخوي الذي يستغرق لبناء الإخوان المسلمين وغيرهم من حملة الفكر الإسلامي والوطني ، والحب الأبوي الذي تمارسه الأبوة لشاعرة تجاه الأبناء والبنات والأسرة ، إضافة إلى حب لوطن وعشق الحرية وللتنسي بمقومة الاحتلال والتضحية والشهادة .

إنه في رومانسيته الإيمانية يجمع " الخاص " و " العام " ويتجه بهما نحو الرضا الإلهي عساه أن يتحصل على الشهادة " فلقبضني شهيداً " التي يرى فيها علامة لسطواء ولخصائص . لقد تمكن الخطاب الشعري في ديون " لا تسرقوا الشمس " من بلوغ درجة الاكتمال في الجمع بين " الدنيا والآخرة " و " الخاص والعام " و " العشق والتضحية " في إطار من اللغة الوجدانية الموزونة ذات المذاق القرآني والنبوي ، ولا غربة في ذلك إذا علمنا أن القرآن الكريم والحديث النبوي لشريف وفقه الحركة والدعوة ، كانوا أصدقاء لشاعر السدقين ، إذ استحوذوا على روحه وفكره ووقته إلى أن قضى شهيداً بتاريخ 2003/3/8م ، ولا نذكره على الله تعالى بصف صابروخي من طائفة " أباتشي " أودى بحياته وحياته من كانوا في حراسته وهم " خالد جمعة وعبد الرحمن المعلمودي وعلاء شكري " يرخصهم الله (80) ، وقد نماه الإخوان المسلمون وجماعته والشعب الفلسطيني بأسره تقريباً في الدخول والخارج ، وشارك في المشي في جنازته عشرات الألوف ، فبإنا لله وإنا إليه راجعون ، ولا حول ولا قوة إلا بالله .

هوامش البحث ومصادره ومراجعته

- الشاعر إبراهيم لحد خالد المقادمة "أبو أحمد" (ولد في 1952م وتوفي في 2003/3/8 م) ، بغيته صاروخية إسرايلية أطلقت على ميلاته أثناء توجيهه لعمله ، تخرج من كلية طب الأسنان بالقاهرة عام 1975م . وافتتح له عيالتين : واحدة في "جباليا" والأخرى في القبرج ، ثم تعلم علم الأشعة وألقه ، وعمل به في قسم الأشعة في مستشفى ناصر بخان يوس ، ومستشفى النصر للأطفال بغزة . اعتقل عـ مرات على تهمة العمل العسكري والانتماء لحركة حماس . ترك من الأبناء (طارق وعبد الرحمن وأبو بكر وفاطمة وعقيلة) وكان " لحد " قد توفي غرقا 1989م . كان الشاعر القائد غزير العلوم والمعارف ، ثاقب الرأي قوي الحجـة . وكان محاضرا وثرعويا ، ولقداً سياسيا ، وصكريا . وكان عضواً في المكتب السياسي والإداري لحركة حماس يوم استشهاده . كان زاهداً في الحياة مقبلاً على الأخرى . ترك من المؤلفات : كتب "معالم في الطريق إلى تحرير فلسطين" ومجموعة من المقالات كان ينشرها في صحيفة " الرسالة " الأسبوعية بغزة . وجمعت قصائده بعد استشهاده في ديوان باسم " لا تسرقوا الشمس " ، والديوان لا يجمع كل ما كتب الشاعر ، إذ لا أجد فيه قصيدة تليى والحب المائد ، التي قالها في إضراب الجمعية الطبية بغزة لشهر قبل اعتقاله 1984م ، وفيها مما أذكر اسشراف للمستقبل الذي نحيا ولقعه من اليوم .
1. انظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د. عبد القادر القط (المقدمة) مكتبة الشباب بالقاهرة 1986 عواظر مقدمة أصول النقد ، د. شكر محمد عباد 24 دار الفاس المصرية 1977م .
2. مدرسة الديوان تضم كلاً من : العقاد ، والمازني وعبد الرحمن شكري .
3. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر 8 .
4. انظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر 9.8.7
5. انظر بين القديم والجديد ، دراسات في الأدب والنقد ، د. إبراهيم عبد الرحمن 3.7 مكتبة الشباب بالقاهرة 1987م
6. انظر نقد الشعر ، محمود الربيعي 93 مكتبة الزهراء بالقاهرة 1986م وفن الشعر إحسان عباس 28دار الثقافة بيروت ط2 1959م .
7. انظر فن الشعر ، 40 و 41 و 44 .
8. انظر المراهيا المحببة من البليوية إلى التفكوك ، د. عبد العزيز حمودة 99 وغيرها ، (سلسلة عالم المعرفة) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1998م
9. مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ، د. عبد الباسط بدر 61 دار المنارة بالسعودية 1985م .
10. مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي 60
11. انظر ديوان لا تسرقوا الشمس " د. إبراهيم المقادمة (قصيدة أحمد 25) ، (دم) ، 2003م جمعت قصائد الديوان من مطالبه بعد استشهاده .
12. خرج الشاعر إبراهيم المقادمة من المعتقل الصهيوني 1993م . واعتقلته السلطة الفلسطينية 1996م .
13. كان استشهاده " صلاح شحادة " بعبده صاروخية من قبل طائرة فانتوم أثناء نواجذه في بيته مع روجه ولم يلاذ متاريف 2007/7/22 . وكان استشهاده " يحيى عياش " في 1996/1/5م
14. انظر مناورات الشعرية ، د محمد عبد المطلب 77 و 78 دار الشروق ، ط2 1996م .

15. انظر منظومات الشعرية 78.
16. ديوان لا تسرقوا الشمس 13.
17. ديوان لا تسرقوا الشمس 13.
18. ديوان لا تسرقوا الشمس 4.
19. ديوان لا تسرقوا الشمس 7.
20. ديوان أبو الحسن التتليسي (ت416هـ) تحقيق محمد بن عبد الرحمن الريح 320 مكتبة المعارف بالرياض 1982م.
21. حماد الهشيم، إبراهيم المازني 17، دار الشعب بالقاهرة 1969م.
22. شعراء الدعوة الإسلامية، لعمد عبد التطيف الجدع وحسن أدهم جرار 19 مؤسسة الرسالة بيروت 1978م.
23. انظر رمز العنق، دراسة في أنب المازني، دمصطفى ناصف 299، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة 1965م.
24. ديوان لا تسرقوا الشمس 2.
25. ديوان لا تسرقوا الشمس 4.
26. ديوان لا تسرقوا الشمس 3.
27. ديوان لا تسرقوا الشمس 3.
28. ديوان لا تسرقوا الشمس 9.
29. ديوان لا تسرقوا الشمس 10.
30. ديوان لا تسرقوا الشمس 11.
31. ديوان لا تسرقوا الشمس 28 و 29.
32. ديوان لا تسرقوا الشمس 25.
33. ديوان لا تسرقوا الشمس 26 و 27.
34. طارق وعبد الرحمن توجمان.
35. ديوان لا تسرقوا الشمس 27.
36. ديوان لا تسرقوا الشمس 27.
37. ديوان لا تسرقوا الشمس 28.
38. ديوان لا تسرقوا الشمس 30.
39. ديوان لا تسرقوا الشمس 30 و 31.
40. ديوان لا تسرقوا الشمس 31 و 32.
41. ديوان لا تسرقوا الشمس 32.
42. ديوان لا تسرقوا الشمس 33.
43. ديوان لا تسرقوا الشمس 35.
44. ديوان لا تسرقوا الشمس 36.
45. ديوان لا تسرقوا الشمس 36.
46. ديوان لا تسرقوا الشمس 37.

47. ديوان لا تسرقوا الشمس 38.
48. ديوان لا تسرقوا الشمس 39 و 40.
49. "حسن" مازال في المعتقل الصهيوني بوقت حكم عليه 30 عاما.
50. ديوان لا تسرقوا الشمس 20 و 21 و 22.
51. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر 88.
52. ديوان لا تسرقوا الشمس 23.
53. ديوان لا تسرقوا الشمس 5.
54. ديوان لا تسرقوا الشمس 52.
55. ديوان لا تسرقوا الشمس 12.
56. انظر الاتجاه الوجداني المعاصر 316.
57. ديوان لا تسرقوا الشمس 49.
58. سورة البقرة 251.
59. سورة الحج 40.
60. ديوان لا تسرقوا الشمس 48.
61. دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف 150 دار المعارف بالقاهرة، ط 7-1979م.
62. ديوان لا تسرقوا الشمس 43.
63. ديوان لا تسرقوا الشمس 45.
64. ديوان لا تسرقوا الشمس 46.
65. ديوان لا تسرقوا الشمس 47.
66. سورة ق 35.
67. انظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر 319.
68. مناورات الشعرية 24.
69. ديوان لا تسرقوا الشمس 12.
70. ديوان لا تسرقوا الشمس 13.
71. ديوان لا تسرقوا الشمس 15.
72. انظر الشعر العربي المعاصر بمضامينه وظواهره الفنية والموضوعية، د. عز الدين إسماعيل 327 دار العودة ودار الثقافة ببيروت، ط 2-1973.
73. ديوان لا تسرقوا الشمس 16.
74. ديوان لا تسرقوا الشمس 17.
75. ديوان لا تسرقوا الشمس 16.
76. ديوان لا تسرقوا الشمس 18 و 19.
77. "محمد شريط" هو محمد شراطة، وينادي هو وبعض أقرابه أحياناً "شريط". أنادني بذلك بعض جيرانه.
78. ديوان لا تسرقوا الشمس 19.
79. ديوان لا تسرقوا الشمس 19.
80. صحيفة "الرسالة" الصفحة الأولى، العدد 245، 13/3/2003م.

طلاسم إيليا أبي ماضي "دراسة سيميائية"

شلواي عمار^(*)

ملخص:

ترتكز هذه الدراسة على بعض المنطلقات اللسانية، وتحاول الاستفادة منها في مجال دراسة نص شعري بعنوان "الطلاسم لإيليا أبي ماضي" فاللغة صوت وفكر، والفكر من الناحية النفسية قبل التعبير عنه بكلمات، كتلة مبهمّة غير واضحة المعالم. وكذلك فيما يخص الأصوات، إذ هي لا تمثل كيانات أو مواد معينة للحدود سلفاً، أي قلباً يكون بالضرورة قدر الأفكار، ولهذا فالفكر - للصوت يقتضي وجود تجزيئات وما يحدث عن الارتباط [الإمتزاج] بينهما إنما هو شكل وليس مادة، فالوحدة اللغوية تمتلك قيمتها باستبدالها أو تعويضها بما يخالفها أو يمثلها و اعتماد هذه المنطلقات — من غير شك - يكشف سيمياء طلاسم أبي ماضي.

Résumé :

Cette étude s'appuie sur certains bases linguistiques, et essaie de les appliquer dans le domaine de l'étude d'un texte poétique sous le titre « Ettalassim » de Ilya Abou Madhi. Il est connu pour F. de Saussure que la langue est : son et idée. Psychologiquement la pensée n'est autre qu'une masse amorphe et indistincte, avant d'être exprimée par les mots.

(*) استاذ مساعد - جامعة محمد خيضر بسكرة

En revanche ,les sons ne sont pas un moule ,et la substance phonétique n'est pas plus fixe ni plus rigide – Par conséquent son et idée nécessitent une série de subdivisions dont l'union aboutit a une forme et nom à une substance .L'unité linguistique possède sa valeur dans son remplacement par des choses dissemblables ou similaires.

Sans aucun doute,toutes ces données nous aident à découvrir le(s)fond(s) semique (s) de ce poème.

تشكل الدراسة السيميولوجية واحدة من التقلّعات الفكرية

المعاصرة ، وفي هذا المجال يقول "جريماس" ،في تقديمه لكتاب "ان

اينوا"الموسوم بـ "les enjeux de la sémiotique":

المعرفة لا معنى لها في الحياة، إلا إذا كانت إرادة معرفة أو إعطاء معرفة ، أي تأسيس فعالية الإنسان كاستجداء و كيدل، تلك هي المراهنة المزدوجة لدراسة الدلالات،التي تريد من نفسها معرفة حول هذه المعرفة الخاصة بالإنسان التي هي المعنى،ولتي يشكل الإنسان بالنسبة لها ، في الوقت نفسه ،المنتج والمفسر،الفاعل و المفعول،المحرك ،الضحية الأولى. (١)

والذي يتأمل و يتدبر عبارة "الضحية الأولى" يدرك كتنها و عمق دلالاتها على معنى الوجود الإنساني ،فكأن البشرية ما وجدت فوق هذه الأرض ،إلا لتتعرّف و تعرف في الآن نفسه، فهذا الهدف وهذه الغاية المثلى تلازم الإنسان مدى الحياة ،وبالتالي تفرض عليه أن يكون ضحية لها بوجهيها:الذاتي المطلوب،والغيري الممتوح.(٢)

ومن هنا فدراسة الدلالات (العلامات) ، تعد قصة معرفة من طراز خاص ، قصة تعلم لمشروع علمي في مرحلة الصيرورة ، والمعرفة التي تدعى تتبعها ليست معرفة عن الكون ، ولا عن الدلالات التي يبنيها الكون موجهها إياها إلى البشر ، بل هي معرفة عن الإنسان وعن صيغة (لا طبيعية) المعنى(٣).

فالدال في حله وترحاله، يدفع به التعويض و الإستبدال، إلى مغامرة زلخرة بالإحتمالات والتعدد(٤) والنص — كما يقال — هو ابن اللغة العاق، فهو المختلف عنها، يسائلها، يغيرها حتى لا تستكين إلى ممارسة آلية متكررة، و هو أيضا ، سرداب مظلم، مفتوح على منافذ من جهة ، و غامض مغلق من جهة أخرى.(٥) فاللغة الشعرية تعتمد الإنزياح والإنحراف عن المؤلف، لذا فالممدول الشعري، قد يحيل أولا ، يحيل إلى مرجع معين، فهو موجود و غير موجود في الان نفسه يعين بعض ما هن كائن ، تماشيا مع المنطق، ولكنه لا يلبث أن يدمج أطرافا لا وجود لها، كالنوعوت الحية للأشياء غير الحية مثلا: "أثاث شبقي"، "باقات تحتضر"(٦).

فاللغة المبدعة، تدفع باللغة دائما، على قول ما لم نتعود قوله من قبل، وفي مثل هذه الحالة يتحول الدال الكتابي إلى مغامرة مع المجهول، لينصح عن المكبوت، وليكشف عن سحيق الذات (٧)

ونظرا لهذا الغموض الذي يكتنف النص الشعري، بصفة عامة ، و طلاس إيليا أبي ماضي بصفة خاصة ، ونظرا للضبابية التي تحيط به من كل جانب- و إن بدا واضحا على مستوى السطح - فإنني أستند على بعض المنطلقات اللسانية في قراءتي لهذا النص الشعري، غير أنه قبل البدء بالقراءة والتحليل ينبغي أن نتعرف على ما هو سطحي و ظاهر من حدود هذا النص.

الحدود البارزة في الطّاسم:

- الطّاسم إحدى قصائد [ديوان الجداول] الذي بلغ فيه الشاعر، غاية تضوجه الشعري و الفكري، ملحمة خالدة عزفها أبو ماضي ذات يوم تحت سماء أمريكا الحرية واللاحود ، فاننتشرت في الآفاق و رددتها الألسنة، وتعتق بها الصغير والكبير، وأحبها كل من يهوى الفن الخالد ، وكل من يعشق الأحلام اللازردية، هو الغوص في متاهات الزمان وآلام الإنسان.

— تتألف هذه القصيدة من (٢٨٤) بيتاً ، موزعة على (٧١) مقطعاً ، وكل مقطع يتألف في شكله

الأساس من أربعة (٤) أبيات على مجزوء الرمل ، كالآتي:

فاعلاتن ، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

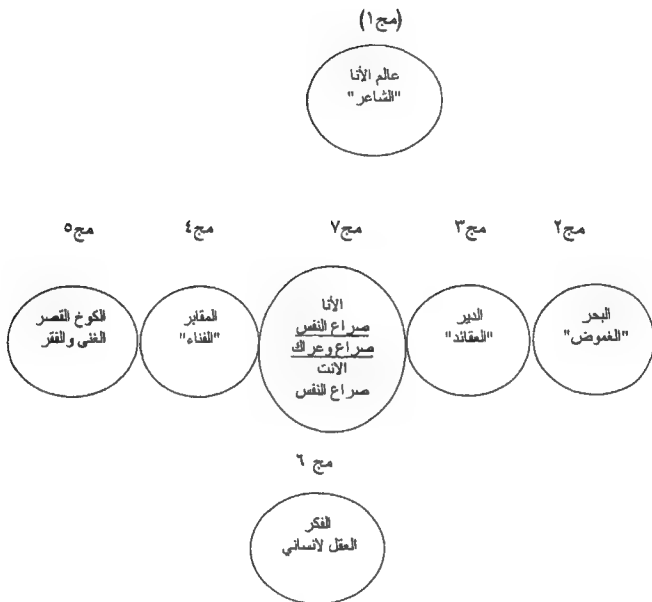
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.....

فاعلاتن

والمثال في المقاطع الواردة ، في القصيدة الطّاسم ، يجدها مترابطة متكاملة، تتألف ،تتشرك، تتعاون، لتطرح موضوعاً محدداً، من موضوعات الحياة (الأنسا (الإنسان) والطبيعة) فكل مقطع يرتبط و يتماثل — خاصة في طرح الإبهام و الاستفهام — مع غيره من المقاطع ، في المجموعة الواحدة، وكل مجموعة ترتبط بغيرها من المجموعات ، لتعبر عن المحور العام لهذه الصيحة الشعرية، أو الألم الإنساني الذي يذق طبول الشعور و الإحساس المرهف، كلما صنعت الروح و أضاءت مصابيحها ، بحثاً عن حقيقة مصير الإنسانية ، هو يمكن تحديد المجموعات التي تتألف منها هذه الصرخة (القصيدة)

كما يأتي:



و يتضح أن هذه القصيدة تتألف من (٧) مجموعات كالآتي:

(م) ١- عالم الشاعر "عالم الأنا" ويتكون من خمسة مقاطع.

(م) ٢- عالم البحر (١٢) مقطعاً.

(م) ٣- عالم الدير (الدين و الاعتقاد): (٠٩) مقاطع.

(م) ٤- عالم الأموات (بين المقابر): (٠٩) مقاطع.

(م) ٥ — عالم المادة (ماوى الإنسان) : (٠٦) مقاطع

(م) ٦ — عالم الفكر : (٠٣) مقاطع.

(م) ٧ — عالم التناقضات و الصراعات : (٢٧) مقطعا.

و يمكن تلخيصها في "عالم الأنث"، "عالم الأنا"، "عالم الهو"، أي
عالم المعرفة (الإنسان و الطبيعة) و عالم الجهل و الطلسم (الغيب) و كل
الأفكار التي تعجز العقل الإنساني.

وهكذا، فبعد أن اتضح الشكل الخارجي لهذا النص — البنية السطحية

للقصيدة — ينبغي أن نحدد

المنطلقات الأساسية التي نعتدها لكشف مواطن عالم المعنى عند إيليا أبي
ماضي، من خلال "الطلّاسم" كنموذج من شعره.

المعروف، أن اللغة تتكون من حقيقتين، توجد كل منهما في ذاتها و مستقلة
عن الأخرى، وهما الدال والمدلول (بوسير)، للتعبير و المحتوى [هيلماسليف]
والدال هو الصوت المنطوق و المدلول هو الفكرة (٨) والمدلول "الفكرة" من
الناحية النفسية قبل التعبير عنه بكلمات يعد كتلة مبهمّة غير واضحة المعالم، و
هذا باتفاق جميع الفلاسفة واللغويين في مختلف العصور، و كذلك فيما يخص
الدال "الصورة الأكوستيكية" فإنها لا تمثل كيانات معينة الحدود سلفا، ومعنى هذا
أنه لا وجود للأفكار ولا للأصوات قبل ظهور اللغة التي تعمل كواسطة بين
الفكر — للصوت و تحت ظروف معينة يحدث التوليف بينهما و يؤدي ذلك
إلى تعيين تبادل لحدود الواحدات اللغوية، فالأفكار — الأصوات تقتضي
التجزؤ والإنقسام (٩)

ومع ذلك، فقيمة الكلمة تظل غير محددة طالما إقتصروا على تعويضها
بمتصور ذهني، أي أعطينا لها دلالة "معنى" فإلى جانب ذلك ينبغي أن نقارن
العلامة اللغوية (الكلمة) أفقيا بالقيم المماثلة أي بالكلمات، لأن اللغة نظام من

القيم ، وجميعها تخضع للتعويض والإستبدال بالشئ المخالف أو للمقارنة مع الشئ المماثل (١٠).

والملاحظ لمقاطع "الطلاسـم" يجدها تركز على علاقات التماثل و التخالف فالدلائل تكتسب قيمتها في المقطع الواحد، بتلاحم الدوال مع المدلولات من جهة، وارتباطها بالدلائل التي تؤلف القصيدة أو المقطع من جهة ثانية.

"جئت، أتيت، مشيت، سائر"

"سئت/أبيت"

" لا أعلم من أين ، لست أدري" (د.ص: ١٣٩ مقطع).

- " أنا حر ، طليق، قائد نفسي". "أسير،مقود"

" جديد/قديم" (د.ص: ٤٠ مقطع ٢)

—" طريق،درب"، "أصعد/أهبط،أغور"

"يسير،يجري،السائر/واقف" (د.ص ١٤٠ مقطع ٣)

—"عالم الغيب"، "لا أدرك شيئاً"، "أبدو،أكون"

"أتراني كنت أدري" (د.ص: ٤١ مقطع ٤).

—"أصبحت إنساناً"/"كنت محو،محالاً" (د.ص: ١٤١ مقطع ٥).

—"عني /عذك"، "زور،بهتان،إفك" (د.ص: ١٤٢ مقطع ٦)

"الحسن/العيوب"، "طلوع الشمس/الغروب"، "الشر/الخير"

"يمضي/يؤوب"، "ضحكي/بكائي"، "جهلي/مراحي"، "غض،غريز،طفل،صغير".

"إيماني، نسكي"، "الماضية/الآتية"، "جئت/أمضي"، "ذهابي/مجيئي".

"لا أعلم،لغز،طلاسـم،مبهم".

إن هذه الإرتباطات والعلاقات التي تتشابه وتزدحم في هذا النص الشعري، أنتجت تناسقاً — في الألفاظ والمعاني — عماده النقة و حسن الإنتقاء، فالنخمة السلسة المعبرة، تذيب، فينسب ماؤها عذبا رقيقا ، على كل المقاطع، فيصبغها بلونه، غير أن الشاعر لا يكتفي — في محاولة تأثيره ونقل

همومه وتواصله مع الآخرين — بالعلاقات اللغوية (بين الألفاظ أو التراكيب) ينشئ علاقات في الكون والطبيعة يربط وينطق الأشياء بأسلوب شعري جذاب :
— البحر/الشاطئ، الأنهار.

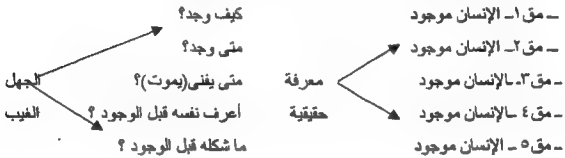
— البحر/السحب، المطر، الأرض، الثمر (د.ص ١٤٧).

— شاطئ البحر/شاطئنا للشاعر (الإنسان) الأمس والغد (ص ١٤٧).

فهذا التوظيف للغة الشعرية، على هذه الوتيرة يفسر جمال ووضوح المقاطع كلها، فأنت لا تشعر إلا بالراحة حال قراءة هذه الملحمة الإنسانية، على الرغم من طولها، لأن الكلمة في وضعها بن وسحر.

و تضاف إلى الإرتباطات المسالفة الذكر، العلاقات بين المقاطع في كل مجموعة من المجموعات التي ذكرت في أنها: وكذلك للعلاقات أو الإرتباطات بين المجموعات كلها.

ففي المجموعة الأولى: عالم الأنا (الشاعر) نجد المقاطع الخمسة، تدور حول محور واحد وضده، وهو المعرفة أو المرفوف =/= الجهل (الغيب، السر).



و في المجموعة الثانية "عالم البحر"، أسئلة أخرى، تبحث عن إجابات:	
يجهل أصله وأصل الإنسان.	مق ١: للبحر
يجهل أصله وأصل الإنسان.	مق ٢: للبحر
أسير كالشاعر لا يرى الحقيقة.	مق ٣: للبحر
لا يعرف بأنه مصدر الخير.	مق ٤: للبحر
السحب لا تعرف فضله.	مق ٥: للبحر
لا يعرف أهو مهد أم ضريح.	مق ٦: للبحر
لا يعرف سر تعلق الإنسان به.	مق ٧: للبحر
لا يعرف من مضوا أيعودون لضرب القباب حوله.	مق ٨: للبحر
لا يعرف لماذا بقاء الإنسان و بقاءه.	مق ٩: للبحر
لله قبل و بعد فيما يخص الفناء.	مق ١٠: للشاعر
يقر بالأسرار في صدره مثل البحر.	مق ١١: للشاعر
شاطئه كالبحر، الغد المجهول و الأمن.	مق ١٢: للشاعر

و هكذا، ففي جميع المجموعات يستقبل "عالم المعروف" مع "عالم المجهول"، فالأديان — إشارة للأديرة و الصوامع — لا تكشف عن هذه الأسرار، و العزلة لا تؤدي إلى إدراك سر الحياة، و التقى الناسك لا تتكشف أمامه الحجب، و المعروف أن الإنسان فان، لكن ما الفناء و ما وراءه؟ و الغنى و الفقير سواء، لا يتميز أحدهما عن الآخر في كشف الأسرار. و الفكر يلوح و يضمحل، يبرق و يتوارى، فما كنهه؟ كما أن النفس الإنسانية (الشاعر) لا تستقر على حال كأن الشخص شخصان، فما سر ذلك؟ و ما كنهها؟

هذا فيما يخص الارتباط بين المقاطع داخل المجموعة الواحدة، و هو بدوره، يبرز ارتباط جميع المجموعات فيما بينها فكلها تدور حول فكرة:

المعرفة	=/	الجهل
الحاضر	=/	الغائب
الواضح	=/	اللغز

و لا يعني، أن هذه الإرتباطات، أو العلاقات، تلغى الإختلاف، فاللغة ميدان الإختلافات، ولا تواصل بدون الإختلاف الذي يرجع إلى نسق اللغة ذاتها، ذلك النسق الذي يقوم على بناء ثنائي، ومنه ثنائية الأنا و الأنثى، فلا وجود لأنا بدون أنت الذي يختلف عنه، لا وجود لذات معزولة فهي في موطن التواصل بين الأنا و الأنثى (١١).

هذه الميزة بارزة في هذه القصيدة، فالتنوع و الإختلاف الذي حققته على جميع المستويات —

الألفاظ، التراكيب، المقاطع، المجموعات — بقرب عالم الشاعر الفكري، ويفجر التواصل. (١٢)

و المعروف أن اللغة شكل و ليس مادة (١٣)، و قد فرق هيلمسليف بين الشكل و الجوهر في

مجال المدلولات، فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة بينما الشكل هو تلك الحقيقة كما شكلها التعبير، وهذا يؤكد أن الكلمة لا تأخذ معناها إلا من خلال لعبة علاقات التقابل أو (التماثل) التي تربطها بكلمات اللغة الأخرى (١٤).

و بعبارة أخرى، الكلمة تمتلك للمعنى الأساسي المفهومي، و هو العامل الرئيس للتواصل بالإضافة إلى ذلك، يتغير معناها و تكتسب معاني جديدة ثانوية إضافية، نفسية (١٥) وهذا لا ينال كثيرا من هويتها أي من كونها كلمة واحدة "زهرة العمر"، "زهرة التفاح"، "تبنى فكرة"، "تبنى طفلا" (١٦).

هذه النظرة الشكلية التي يطبقها البنائيون على اللغة (١٧) أكدت أن انبؤ في فرضياتها الأولى من كتابها "مراهنات دراسة الدلالات اللغوية" les enjeux de la sémiotique : بقولها :

ما يمكننا أن نعرف عن المعنى هو شكل وليس جوهر، و هذا يتعارض مع ما كان سائدا، ومع الذين يعتبرون الصيغة اللغوية وعاء يمكن نقل محتواه، من وعاء لآخر و من لغة لأخرى، لأن المفهوم الأخير يتنافى مع الواقع، إذ

التقسيمات المفهومية تتغير بشكل ملحوظ من مجموعة لغوية إلى أخرى، تبعاً لعلاقاتها بالكون ولإدراكه ووصفه. (١٨)

وباختصار، فإن شكلانية اللغة، تقتضي أن صيغة المعنى تنتظم بأنظمة علاقات، و ظهور العلاقة بين الحدود هو الشرط الأساسي والضروري لبروز المعنى، من خلال التفكير المتوضع في شبكة العلاقات على جميع المستويات، وهذا الطابع العلائقي يعزز فرضية الشكلية، فالكلمات ذات علائق بكائنات أو أشياء أو أفكار. (١٩)

وانطلاقاً من هذه الفكرة، تختلف "الطلاسم" كمفهوم عن "الطلاسم" كلمة تشكلت وتحققت، ففي هذا النص الشعري، "الطلسم" ككل الألفاظ المنثورة بين ثنايا المعاجم، مفهوم ضبابي عام [طلسم للرجل: قطب وجهه، أطرق/الطلسم: الستر المكتوم/الطلسم: نقوش تنقش على أجساد خاصة، في ساعات مناسبة، بكيفيات ملثمة/الطلسم: لوائح معلومة]. بينما الطلسم في هذا النص الشعري، هو شكل معنوي، يفسر و يوصف و يحل، و يمكن تأويله.

هذا التشكل يتظاهر في كل كلمة من كلمات القصيدة، و في كل جملة، و في كل مقطع ومجموعة، فالقصيدة كلها مليئة بالإستفسارات و الإستفهامات نقيم تقابلات متنوعة حول "المعروف والمجهول" و في جميع تشكيلاتها تعترف بالعجز، أي عجز العقل الإنساني (الشاعر) عن معرفة أسرار (الأنثى والأنت) (الإنسان/الطبيعة و الكون)، (الإنسان / العقيدة)، (الإنسان/الموت و الفناء)، (الإنسان /العقل)، (الإنسان/تناقضات النفس)، (المعلوم/المجهول)، (الحاضر/الغائب).

وهذه الثنائيات، تبرز تصور الشاعر للوجود "المعروف، المجهول" و الفكر الإنساني القائم على مبدأ الثنائية (حزن / فرح، خير / شر، صحة / مرض، حياة / موت....) و يتضح عجز العقل الإنساني، من خلال، غلق الشاعر لكل مقطع، من مقاطع قصيدته بعبارة "لمست أنري" وهذه اللأدبية المتكررة التي تلازم نهايات

المقاطع كلها، وكذلك الدائرة المغلقة، تعدّ عجزاً، فالقصيدة تبتدئ بتساؤل حول مجيء الإنسان وذهابه، (الماضي والمستقبل) وتنتهي بالتساؤل نفسه.

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقدأُبصرت قدامي طريقاً، فمشيت
وسأبقي سائراً، إن شئت هذا أم أبوت
كيف جئت، كيف أبصرت طريقى.....
لست أدري؟

↔

البداية

إنني جئت، و أمضى، و أنا لا أعلم.
أنا لغز، وذهابي كمجىء طلسم.
و الذي أوجد هذا اللغز لغز مبهم.
لا تجادل... ذو الحجي، من قال أنني.....
لست أدري

↔

النهاية

فالإبتداء باللغز و الإنتهاء به يؤكد عجز العقل الإنساني عن إدراك جواهر الكون و الطبيعة،
وكل ما يتصل بالإنسان، فعلى الرغم، من التعرض لـ "المعروف والمجهول"
في ثنايا القصيدة، أي ثنائية (الحاضر/الغائب) فإننا نكتشف المجهول (الغائب) هو
الأقوى، و هو الأكثر بلب هو المحير المقلق لعقل الشاعر "الإنسان" إذا المجهول
يحيط به من جانبين، يشده بعنف، فهو نقطة بين محيطين غامضين، وإن كان
المجهول (الماضي) أقل تأريفاً و تحييراً من المجهول (المستقبل) مصير
الشاعر (الإنسان):

الإنسان	$\left\{ \begin{array}{l} \text{الإنسان} \\ \text{المعروف} \\ \text{الحاضر} \\ \text{اليوم} \end{array} \right\}$	الإنسان
المجهول		المجهول
الغائب (المستقبل)		الغائب (الماضي)
الغد		الأمس

و إذا انتقلنا إلى عنوان النص، فإنه وإن بدا مغلقاً، في حد ذاته ، يفتتح على النص وعلى الكون و الطبيعة ويلتزم كل ما ورد في النص: الأبيات، المقاطع، المجموعات، ولا أعالي، إذا

قلت: معظم العلامات و التراكيب ،و حتى استعماله للفظ (الطلسم بصغة جمع الكثرة "طلاسم") يلتزم معنى كثرة أسرار الحياة وتناقضاتها. و بناء على هذا فالعلاقة بين المفاهيم أو المدلولات، تتحقق في مفهوم واحد تلتقي عنده جميعها — و هو الطلسم — وهذا لا يعني أن المفهوم الواحد لا يحافظ على إستقلاليته (٢٠). فالإشتراك و التلاحم لإبراز "معنى ما" لا ينفي الانفصال و التفرد لمحاولة كشف عنصر ما من عناصر المعنى العام.

ومن المنطوق، أن نعتزف بأننا لا ننتج و لا نبدع من العدم، ولذا فلا غرابة من استقادة إيليا أبو ماضي، من الموروث الإسماعي و الحضاري، فلعلل- الأبي ماضي- يشترك مع غيره في هذه الرؤية للوجود، فلموروث النفايلي يبرق و يظهر من حين لآخر، في ثنايا هذه القصيدة، هذا الموروث الذي يعد لينة من لبنات الكشف عن أغوار هذا النص الشعري، فالقصيدة من غير شك لها موروثها الصنفي أي ما سمي به جيرار جينيت: جامع النص (ARCHITEXT) وعدداً من النصوص الأخرى في ذلك الموروث . (٢١) فالمعروف عن الشعر العربي — بصفة عامة — الغنائية و الوصف، وليس الفكر و التأمل، غير أننا نحس بنهض زباعيات الخيام و بتأملات المعري في هذا النص: أنظر على سبيل المثال:

جئت لا أعلم من أين ، ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت

وسابقى سائرا إن شئت هـذا أم أبيت
كيف جئت وكيف أبصرت طريقي
لست أدري (٢٢)

كرة تذهب في كل اتجاه مالها إلا الذي شاء الرماة
إن من ألقاك في ميدانه هو يدري، هو يدري، لاسواه (٢٣)

أنت يا بحر أسير، اه ما أعظم أسرك
أنت مثلي أيتها الجبار لا تملك أمرك (٢٤)

هذه رقعة شطرنج القضاء و لها لوانان : صبح و مساء
ننقل الخطر بها كيف يشاء ثم نطوينا صناديق الفناء (٢٥)

إن في صدري يا بحر لأسراراً عجابا
نزل الستر عليها وأنا كنت الحجابا
و لذا أزداد بعدا كلما أزدت اقتربا (٢٦).

خضت في عهدي غمار الجدل وسمعت الشيخ يتلوه الولي.
غير أنني كنت ألقى أبدا مخرجي — بعد عنائي — مدخلي (٢٧)

و بالإضافة إلى هذا التقارب، في الحيرة و التساؤل حول أسرار الحياة،
بين إيليا أبو ماضي، و الخيام، نجد تقاربا بينه و بين أبي العلاء، في التأمل
و النظرة العميقة للأشياء و للكون و الحياة ، إذ يقول المعري مثلا في بعض
تأملاته:

غير مجد، في ملتي و اعتقادي نوح باك و لا ترنم شاد
و شبيه صوت النعي إذا قيس بصوت البشير في كل ناد

صاح هذ ي قبرونا تملأ الرحـب فأين القبور من عهد عاد؟
رب لحد قد صار لحداً مراراً ضاحك من تراحم الأضداد
إن حزناً في ساعة الموت أضعا ف سرور في ساعة الميلاد
تعب كلها الحياة، فما أعجـبـ بـ إلا من راغب في ازدياد (٢٨)

وهكذا ،في الإمكان، أن أقول بأن الهم الذي يشغل بال الفلسفة الحديثة، يتمثل في محاولة وضع حد للميتافيزيقا ،و يتم ذلك بوضع حد لوعي الإنسان على اعتبار أن هذا الوعي يجعل من نفسه مركزاً للكون، فلا وجود في الكون إلا وله ارتباط بالعقل والإنسان ،بل هو الذي يحدده و يعطيه معنى و دلالة،فلسفة الحظور هذه تحولت بل إنقلبت إلى فلسفة الغياب التي نقول بالآخر المغاير الذي لا يقفأ ينأى عن صيرورة الاختلاف. (٢٩)

هذا الهم ،غريب من الهم الذي شغل بال الشاعر،المنتج لهذا النص،"الطلاسم" ،موجره كثيراً، إذ تناول الأنا و الآخر،و حاول أن يطرح فكرة الاختلاف بينهما ،يعترف بالتماثل و الاختلاف بين الأنا و الآخر،غير أنه ينحاز إلى الأنا في نظرته لرجال الأديرة وللناسكين مثلاً.و في مجموعة صراع و عراك يعترف بالجانب الخفي السري الذي لا يحضر في الوعي ولا يمكن للفكر أن يتمثله و يعكسه ،فيبقى دائماً غائباً (٣٠) و يتضح ذلك مثلاً،في مجموعة "صراع و عراك" أي عجز الوعي الإنساني عن فهم تناقضات النفس الإنسانية،و في القصيدة كلها حيث أن أسئلة هذه القصيدة أسئلة العديدين من الشعراء وعلى رأسهم عمر الخيام و حافظ الشيرازي،و المعري و الزهاوي،كما يقال،أيضاً،أنه أخذ معاني ملحمة" الطلاس" عن إدجار آلن بو و روبرت جرين أنجرسل (٣٢). وهذا يؤكد أن الحيرة إنسانية في هذا المجال، فكلنا نخاف المصير و نطمح إلى كشف سره،ولذا من حق الشاعر (الإنسان) أن يتساءل و أن يطرح ما يشاء من الأسئلة ما دام البحث عن الحقيقة من الأمور المشروعة،إن لم يكن من أهداف الوجود الإنساني ،هذا الإنسان الضائع وسط أكوام المتاهات، هذا الإنسان الضحية،لأنه الضائع و الباحث عن ضياعه.

الهوامش:

- ١ — أن ابنو، مراهنات، (٣١)
- ٢ — نفسه ص: (١٠).
- ٣ — نفسه ص (١٢١).
- ٤ — عبد العزيز بن عرفة، الدال و الإستبدال، ص (٠٧).
- ٥ — نفسه، ص (١٠)، (٢٠).
- ٦ — جوليا كريستيفا، علم النص، ص (٧٦)، (٧٧).
- ٧ — الدال و الإستبدال ص (٨)، (٧).
- ٨ — جون كوين، بناء لغة الشعر، ص (٣٩).
- ٩ — سويسر، دروس في الألفية العامة ص (١٧٣، ١٧٢).
- ١٠ — نفسه، ص: (١٧٧، ١٧٦)
- ١١ — الدال والإبتدال ص (٥٤)
- 12 — نفسه ص (٥٤)
- ١٣ — دروس في الألفية ص (١١٤)
- ١٤ — بناء لغة الشعر، ص (٤٠)
- ١٥ — عمر مختار، علم الدلالة، ص (٣٦، ٣٧)
- ١٦ — دروس في الألفية ص: (١٦٨، ١٦٧)
- ١٧ — بناء لغة الشعر ص: (٠٤)
- ١٨ — أن لنيو، مراهنات ص: (٤٤، ٤٣)
- ١٩ — نفسه ص: (١٤)
- ٢٠ — نفسه ص: (١٢، ١١)
- ٢١ — اللغة و الخطاب، مقال سيميائية النص الشعري، و روبرت شولز، سعيد الغانمي ص: (٩٧)
- ٢٢ — الجداول ص: (١٣٩)

- ٢٣ — حصاد الهشيم، ص: (٧٨)
- 24 — الجداول نص: (١٤٢)
- ٢٥ — حصاد الهشيم ص: (٧٥)
- ٢٦ — الجداول ص: (١٤٧)
- ٢٧ — حصاد الهشيم ص: (٨٠)
- ٢٨ — ديوان سقط للزند، ص: (٧، ٨)
- ٢٩ — سارة كوفمان، روجى لا يورث، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ص:
- (٣٨-٣١) و انظر، الدال والاستبدال ص: (١٤)
- ٣٠ — الدال والاستبدال ص: (١٤)
- ٣١ — قصة الألب المهجري، ص: (٥١٥)
- ٣٢ — نفسه ص: (٥١٧، ٥١٩).

المراجع

- ١— أحمد عمر مختار، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، الكويت ط١٩٨٢، ١.
- ٢— أن اينو، مراهنات "دراسة الدلالات اللغوية" ترجمة: أوديت بنيت و خليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط١٩٨٠، ١.
- ٣— إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٦.
- ٤— أبو العلاء المعري، ديوان سقط للزند، دار بيروت للطباعة و النشر، ١٩٨٠.
- ٥— إيليا أبو ماضي، ديوان الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤ ط١٦-
- ٦— جوليا كركستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ١٩٦٩.
- ٧— جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط١٩٩٣، ٣.
- ٨— سارة كوفمان، روجي لايبور، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، إفريقيا الشرق الدار البيضاء ط٢، ١٩٩٤.
- ٩— سعيد الغانمي، اللغة والخطاب (ترجمة)، مقال سيميائية النص الشعري، لروبرت شولز، المركز الثقافي العربي، بيروت ط١، ١٩٩٣.
- ١٠— عبد العزيز بن عرفة، الدال و الإستبدال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- ١١— فردينان دي سوسير، دروس في الأسس العامة، ترجمة: صالح القرماضي و محمد الشاوش، محمد عجيبة / الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٥.
- ١٢— محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط١٩٨٠، ٣.

ضغوط القافية في ديوان "المسافر"

لعبد المنعم الرفاعي

د . عبد الكريم مجاهد مرداوى^(١)

يتكون ديوان المسافر من اثنتين وخمسين قصيدة كلها من الشعر الذي اصطلاح على تسميته بالشعر العمودي . وامتدت القصائد على امتداد حياته من أواخر الثلاثينيات . وتتوزع موضوعياً إلى عدة أغراض منها السياسي والديني والاجتماعي والرائع والنسيب العفيف . وتتصف ألفاظ الشاعر بالجزالة وتكاد تخلو من الغموض ، وتتسم عاطفته بالسمو وصدق الإحساس وشفافية المشاعر ؛ فقد ندرت في قصائده التجارب الخيالية المصطنعة التي يتكلف فيها القول ، فشعره قد صدر عن تجارب حقيقية وفي مناسبات جاشت فيها عواطفه وفاضت فيها أحاسيسه وملكت عليه فكره وعقله سواء في خواطره عن مسيرة حياته ، أو تصوير مشاعره نحو قلعة كبده عمر ، أو في مدحه ورثائه لأمه وأخوته وزعماء الأمة وأدبائها أو في نسيبه ووجدانياته ، عدا ما يفيض به شعره الوطني والديني من صدق لا تزيف فيه ولا مغالاة .

ويكاد يخلو شعره من الانتهاكات الأسلوبية الصارخة إلا من اضطراره في بعض الأحيان إلى صرف الممنوع من الصرف ، من مثل " كتائب " التي يجب أن تمنع من التثوين لأنها على مثل مفاعيل في قوله^(٢) :

^(١) أستاذ الأدب والنقد المساعد - بالجامعة الهاشمية - الزرقاء - الأردن

تَدَافَعَتْ وَحَدَاها المَجْدُ وَاعْتَزَزَتْ بِالْبَيْضِ تَسْبِقُهَا الخَطِيئَةُ السُّمُرُ
 كِتَابُ لِرَسُولِ اللَّهِ مَا نَقَشَتْ صَدْرَ الكَوَاكِبِ إِلَّا خَيْلُهَا الضُّمُرُ
 مع ملاحظة ارتكابه لاضطرار آخر يسميه العروضيون والنقاد
 التضمين ؛ حيث افتقر البيت الأول لاستكمال معناه النحوي إلى البيت
 التالي له مباشرة الذي وجد في أوله الفاعل " كئائب " للفعل الأول في
 البيت السابق وهو " تدافعت " وكما هو معروف فإن القصيدة العربية
 قد بنيت على الاستقلال المعنوي والنحوي لكل بيت ، ولكننا لا نستطيع
 أن نواخذ الشاعر فنيًا على هذا النوع من التضمين ، ولا بد له من دلالة
 يضيفها ؛ فقد أراد الحديث دون انقطاع لأن الحدث يقتضي هذا الامتداد
 فجند رسول الله - صلى الله عليه وسلم - المدججون بالسلاح ، يعتلون
 صهوات خيولهم تملؤهم الحماسة فيتدافعون ولا مَنْ يوقفهم ، فكان لا بد أن
 تتصل اللغة وبترابط الحديث في البيت الثاني مع سابقة في موازاة اندفاع
 الجند وعدم توقفهم ؛ وعليه فهذا الترابط الفني اقتضاه التماسك الدلالي بين
 البيتين ، فهو نوع من التوازي بين الصوت والمعنى (٣) .

ويبدو أن للشاعر غاية دلالية يضيفها إلى المعنى المعجمي لكلمة " كئائب " التي صرفها في هذا السياق ليدلل على كثرتها بالتكبير وامتدادها وتواليها وعدم انقطاعها يسند بعضها بعضها الآخر بدليل قوله " تدافعت " ، وفي منعها من الصرف قطع صوتي يترتب عليه انقطاع وتقليل ، بلا شك .

وأقصد بضغوط القافية تلك الانزياحات النحوية التي يلجأ إليها الشاعر مضطراً في أثناء توزيعه النحوي لجملة القافية كي يحقق ما يجب أن يلتزم به من شروط القافية وفي الوقت نفسه يحافظ على المعنى المراد .

والقافية كما هو معلوم تشكيل موسيقي في آخر البيت الشعري يعرفها الخليل بأنها " آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول منهما " (١٧) وعليه فقد تكون القافية بعض كلمة أو كلمة أو كلمة مع بعض أخرى أو من كلمتين ؛ لذا يجتهد الشعراء في تنظيم جملة القافية وتوزيع مفرداتها بحيث يراعى الالتزام بنوع القافية أو مكوناتها كحرف الروي وحركته ووصلها والركف والوزن العروضي واستقلالية البيت .

ومن الشعراء من يتخفف من قيود الكلام ؛ للوصول إلى بناء جملة شعرية في منطقة القافية ؛ تستجيب لمتطلبات المعنى وتستوفي شروط القافية وهو ما نوه إليه سيبويه في كتابه ؛ في باب ما يحتمل من الشعر " وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً " (١٨) ، ولا يعني بالضرورة الخروج على قواعد اللغة المألوفة ؛ لأنه يقوم بعملية تنسيق قد يعدل فيها عن المعيار ، مما يدخل في باب أسلوبية الانحراف من تقديم أو فصل ، وقد يميل إلى التكثر من أساليب تركيبية أخرى أكثر من غيرها بحيث تشكل لكثرتها وزيادتها عن الحد ظاهرة أسلوبية .

وعليه فإن ورقتي عن شعر الرفاعي ، رحمه الله ، قراءة أسلوبية قوامها البحث عن ظاهرتين أسلوبيتين استعان بهما الشاعر للمحافظة على مكونات القافية واستوفي مقاصده الدلالية في الوقت نفسه ، وهما : الانزياح عن الأصل القياسي ثم التوسع الكمي فيما تتيحه اللغة من إمكانات تركيبية في وظائف الكلمة الأخيرة .

وفي الانزياح عن الأصل القياسي لجأ الشاعر إلى التقديم والفصل ، أما التقديم فقد جاء في أكثر من ثمانين موضعاً من مثل تقديم المفعول به على الفاعل دون داعٍ نحوي نحو قوله :

في وحدة الله ثالثُها كُتِبَتْ وَخَطَّ سَطُورَهَا الْقَدْرُ^(١)

من قصيدة رويها الرء وحركته الضمة والنزَم بهما استجابة لهذا المتطلب الفني ، وهو من التقديم الذي يقبله القياس كما ذكر ابن جني^(٢) وفي تقديري أن الأمر أبعد من كونه شكلياً فحين يقدّم الشاعر المفعول على الفاعل استجابة لشرط فني لا بد أن يعنى بتوظيفه ، فإن كلمة " خَطَّ " تستدعي بصوتها ما يقتضيها معنى وهو السطر ، خاصة أنها سُبِقَتْ بكلمة " كُتِبَتْ " التي تعني قَدَرها الله عز وجل ، وهي بدورها مسبوقـة بلفظ الجلالة فهذا تركيب متناسق شكلياً ودلاليّاً ، تفضي كل كلمة فيه إلى ما يليها فكانه سلسلة من الأصوات التي تتداعى ، فتخلق نوعاً من التماسك الدلالي والمنطقي يقتضيه السياق ، فالرجل يخاطب ابنه مستمسكاً لقرنه راضياً بما كتبه الله عليه وعلى وحيدِه ، من وحدة فرضتها عليه ظروف أسرية خاصة .

وفي لحظة تأمل في الحياة وما تؤول إليه في سياق رثائه لمسيحمان النابلسي ، رحمه الله ، يقوم بمناجاته ويبثه شكواه من هذا الليل الحالك الذي يحيط بالأمة ، ويسترجع معه رحلة الحياة التي راح يبحث فيها عن الحقيقة فيشبهها بالزورق الذي يتهادى حيناً ولكن تعبت به الرياح والأمواج في سائر الأحيان فيصيبه الإنهاك فيضطر إلى الرسو وإنهاء رحلته التي مرت كالومضة إذ لم تتحقق فيها الأمانى التي كان يصبو إليها ، حيث يقول^(٣) :

زورق ينشد الحقيقة في الكون	فيشقى به البمدى والمدار
عاد من رحلة الخيال كما كان	والقى عصيئة التسيار
فإذا العمر ومضة من شعاع	وإذا الموت صارم قهار

فقد قَدَّمَ المفعول به " عَصِيْه " على الفاعل وهو " التسيار " ، وهذا التقديم منطقي فمن يرغب في الراحة لا بد أن يلقي ما يديه مما يتعبه فإذا كانت عصا فلا بد أن يطرحها أرضاً رغبة في عدم مواصلة السير ، وهكذا جاء ترتيب التركيب منطقيّاً دالاً على الحدث كما يجب أن يكون .

أما تقديم الجار والمجرور على الفعل وهو أمر لا مشاحة في إجازته عند النحاة ؛ إذ يبقى على تعلقه به رغم تقدّمه عليه ، والشاعر يستغل إمكانات اللغة من أجل الوفاء بمتطلبات القافية ففي نكرى مولد الرسول عليه الصلاة والسلام يتأمل في حياته ودعوته صلى الله عليه وسلم ويتذكر نكبة مسراه ويحس بتقصير الشعر عن أداء حقه عليه السلام فيضطر إلى الاعتذار فيقدّم ذكر ما يجب الاعتذار إليهم من الأحياء لاسمو مقامهم في نفسه بقوله في نهاية قصيدته :

حسبي إذا كلُّ شعري عن مطامحه أني لفرع رسول الله أعتذر^(٨)
فبمجرد أن ينطق الشاعر بـ " حسبي " يتبادر إلى الذهن أنه لا محالة معتذر ولكن السؤال لمن يعتذر ؟؟ والاعتذار يُقدّم في غالب أمره للأحياء فقدّم بعد فصل ، لكي يعطي نفسه مهلة للتفكير والتأمل في من يتوجه إليهم بالاعتذار وأخر فعل الاعتذار لأنه في مقام المفروغ منه ، فيكون الشاعر بذلك قد استثمر التقديم في الوفاء بحق القافية ، وأضاف إلى المعنى جانباً رآه ضرورياً . كذلك قدّم الشاعر الجار والمجرور في قصيدة قالها في تكريم للشاعر أمين نخلة :

أحلامه محمات الخيل صافئة إذا الفوارسُ عن خوض الوغى رغبوا^(٩)
فالقافية في القصيدة باء بضمة مشبعة فوجد ضالّته في الفعل " رَغِبُوا " الذي يستكمل فيه صورة القافية برويتها وحركته ، ولكن هذا الفعل لا يؤدي معناه المعجمي بدقة إلا إذا عُدّي بأحد حرفي الجر " في ، وعن "

، ولما أراد أن يجعل حديثه منطقياً ومتسقاً في نتائجه مع مقدماته جعل " محجمات الخيل " في أحلام شاعره أمين نخلة ، ولكنه شاعر كلمة وليس فارس خيل ولا يقوم هذا الشاعر بدور الفارس إلا إذا الفوارس قصروا ! ولا يكون ذلك إلا بتعدية رغب بعن وجعلها بعد " الفوارس " مباشرة حتى يقطع على السامع أي وهم قد يتبادر بذكر كلمة " فوارس " ، ويبدو أيضاً منطقياً في تشبيهه أحلام أمين نخلة بصهيل الخيل ؛ إذ لم يدع خبول الفوارس تحمحم .

ومن التقديم الذي أجازته النحاة ، وإن اشترطوا له شروطاً ووضعوا له مواصفات ، تقديم الخبر خاصة إذا كان شبه جملة فقد ذكر ابن جني في الخصائص " ومما يصح ويجوز تقديمه خبر المبتدأ على المبتدأ ... وكذلك خبر كان وأخواتها على أسمائها وعليها نفسها " (١٠) ، وقد استعان به الشاعر كذلك لتسكلم القافية شروطها والبناء العروضي وزنه في قوله في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم :

شب الأمين وفي عرنيته شمع وفي حمائله الصمصامة الذكر (١١)

حيث لجأ الشاعر إلى تقديمين في هذا البيت أما أولهما فواجب " في عرنيته شمع " والآخر فهو الذي يهمن في هذا المقام ، وتقديمه في حكم الجواز وليس الوجوب وأثر الشاعر التقديم ؛ لأنه يزجي له خدمة شكلية يستكمل من خلالها البحر الشعري والبناء العروضي ويستوفي شروط القافية برويها وحركته ، ولا يخلو الأمر من دلالة يصيبها هذا التقديم الذي اقترن بواو الحال ليبين الشاعر أن حمل " الصمصامة " كان من دأبه في شبابه عليه الصلاة والسلام وقبل شبابه ؛ فلم يعلق للجار والمجرور حين قدمهما بالفعل شب لئلا يرب شجاعة الأمين عليه السلام على بلوغه الشباب وإنما ليدلل على ملازمتها له في مراحل حياته الأولى .

وقد استعان الشاعر أيضاً بالفصل في أكثر من ستين موضعاً لتنسجم له القافية برويها وحركته في نهاية الأبيات التي وردت فيها ، مع أن اللغويين والنحاة يستقبحون للفصل في مواضع ويجيزونها في أخرى على ما ذكر ابن جني بعد حديثه عن التقديم " وأما الفروق والفصول فمعلومة المواقع أيضاً فمن قبيحها الفرق بين المضاف والمضاف إليه ، والفصل بين الفعل والفاعل بالأجنبي ، وهو دون الأول ؛ ألا ترى إلى جواز الفصل بينهما بالظرف ...، ويلحق بالفعل والفاعل في ذلك المبتدأ والخبر في قبح الفصل بينهما ، وعلى الجملة فكما ازداد الجزاء اتصالاً قوي قبح الفصل بينهما " (١١٧) ومع ذلك يسوق بعض الشواهد على ورود مثل هذا الفصل : بين المضاف والمضاف إليه والمعطوف والمعطوف عليه وبين الجار ومجروره ، وبين الصفة والموصوف والفعل والفاعل ، ويظهر نوعاً من التسامح بإيرادها وقد يصل به الأمر تسويغ ارتكابها والإشادة بقدرة من يرتكبها فهي ليست دليلاً على ضعفه وقصوره بل على قوته وقدرته على تخطي القيود في قوله : " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها ، وانخرق الأصول بها ؛ فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جورهِ وتعسفه ، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخطئه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته ، بل مثله في ذلك عندي مثل ... وارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام ؛ فهو وإن كان ملوماً في عنفه ونهالكة ، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنَّته ... إدلالاً بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه ... " (١١٨) ، ومن ضمن ما يستشهد به على الفصل بين المتضايقين قول الطرماح (١١٩) :

يُظَنُّ بحوزي المراتع لم يُرْعَ بوائبه من قَرع القسي الكنانين
ويعلق عليه بقوله (١٠) : " فلم نجد فيه بدءاً من الفصل ؛ لأن القوافي
مجرورة " ، وكأنه يجيز مثل هذا الفصل لأن الشاعر قد وقع تحت ضغط
القافية حيث البيت الذي يقع قبل البيت المستشهد به هو :

يخالفن بعض المصغ من خشية للردى وينصتن للسمع انتصت القنائن (١١)
وما دام هذا الفصل قد سمع من فصيح القول ، المحتج به من أشعار
العرب يجب ألا يقف استقباح اللغويين له حائلاً دون اتخاذه من الشعراء
العرب وسيلة للتخلص من عيوب القافية ولتحقيق التوافق والانسجام في
قوافي الأبيات ، وعليه فلا نستغرب وروده في شعر عبد المنعم الرفاعي ،
خاصة أنه لم يرتكب صوراً صارخة من الفصل بما يجمع القياسيون على
استقباحه كالفصل بين المضاف والمضاف إليه ، وأكثر ما لجأ إليه ،
الفصل بين الفعل والفاعل بمتعلق الفعل من ظرف أو جار و مجرور وهو
فصل بغير أجنبي كما يقول النحاة كقوله في ثورة العرب (١٢) :

واتحنى المجد في مواكبها واستوى خلف زحفها القدر
يبغي الشاعر أن يقول إن القدر يقف وراء وحدة من يتوحد من
العرب ، فلم يكن له بد من الفصل بين لفظ القدر والفعل استوى
فوضعهما متتابعين مباشرة بضيق من دلالات الفعل المعجمية ويقل من
إيحائه الشعري فلا معنى لاستواء القدر معجماً لأن الاستواء المستفاد
من الظرف الفاصل " خلف زحفها " استواء مكاني وهو فصل قصد الشاعر
أن يحترز به عن المعنى المعجمي الساذج للفعل استوى ؛ لو أسند مباشرة
ودون إمهال إلى الفاعل " القدر " .

كذلك استعان الشاعر بالفصل بين الصفة والموصوف غالباً بالظرف
والجار والمجرور كقوله مخاطباً الشاعر أحمد رامي في حفل تكريمه :

لَكَ مِنِّي أَمْنِيَاتِي حَقْلًا بِقُطُوفٍ مِنْ جَنَى الْخَيْرِ دَوَانِي^(١١٨)
 إن الدواني من الصفات المصاحبة للقطوف في العربية من يوم نزولها
 في الذكر الحكيم " في جنة عالية ، قطوفها دانية " ^(١١٩) ، ولكن الشاعر أراد
 أن يضيف بعداً آخر ، فيه شمولية محبة الخير من كل نوع مما يتمناه
 لزميله وتطيب به نفسه ، وكان بإمكانه الاستغناء بهذا الفصل والتقديم
 عن كلمة " دواني " لولا حاجته لها في القافية .
 كذلك ورد مثل هذا الفصل في قوله^(١٢٠) :

هَلْ مَرُّ فِي شَطْكَ مِنْ شَاعِرٍ لَهُ غَرَامٌ كُلُّ يَوْمٍ جَدِيدٌ
 فإن الغرام كل يوم ، دون أن يكون فيه تنويع أو تغيير ، لا يضيف
 قيمة أو شيئاً ذا بال ، فأما الدلالة فتضيف تنوعاً وتجديداً ، وأما القيمة
 الفنية ففي تسكين الروي الذي يجب أن يكون مجزوراً وهي مرونة في
 البناء العروضي ، وكان الشاعر موفقاً في استثمار هذه الإمكانيات ، لأن
 أبيات القصيدة تنتهي بما يجب أن يكون مرفوعاً في مثل قوله في مطلع
 القصيدة^(١٢١) :

تَجْرِي وَأَحْلَامِي فِي غَيْهَا تَمْضِي إِلَى حَيْثُ الْبَعِيدُ الْبَعِيدُ
 فبالتسكين تخلص الشاعر من عيب الإقواء ، وحقق الانسجام
 المطلوب في حركة الروي وحافظ على البناء العروضي والموسيقى في
 حالة من التوافق ، الخالية من الشروخ ، عدا أن التسكين في
 قصيدة مناجاة قد يعني أن العبرة قد قطعت أنفاس الشاعر .

أما الشق الثاني من الحديث فعن انكاته على وسائل العطف والإضافة
 والوصف التي استطاع الشاعر أن يستثمرها ويفيد منها في إقامة قوافٍ

سليمة خالية من الإقواء ضمن جمل مترابطة نصياً يحقق بها اتصالاً نفسياً أو شعورياً .

وقد توزعت نهايات جمل القوافي التي استعان بها على وظائف نحوية متعددة من مضارع إلى ماضٍ ، إلى المبتدأ المؤخر ، إلى الفاعل ، إلى أخبار إن وأخواتها أو كان وأخواتها ، إلى جار ومجرور ، إلى المفعول به ، إلى التمييز ، ولكن أبرز هذه الوظائف :

العطف والإضافة والوصف التي يمكن عدّها ظواهر أسلوبية ولكنه " اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ (الشاعر) لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة " (١١) ، أما العطف فقد ناف في ديوانه على ثلاثمائة وخمسين موضعاً حقق فيها الترابط الداخلي والتلاحم الشكلي الذي أدى نوعاً من التماسك الدلالي ، سأحاول البحث عن أبعاده وتفسيره من خلال التحليل النصي الذي سأقوم به ، فعلم لغة النص كما يقول كوزريو " ليس في الحقيقة شيئاً غير المقدرة التأويلية ، ونظرية علم لغة النص ، ليس شيئاً غير نظرية علم التأويل (التفسير) " (١٢) ، وخير مثال نبذاً به من قصيدة المسافر بعد رحلة من اللهو يعلن على أثرها ندمه أو اكتفائه بقوله (١٣) :

وكمأني بهأتف علوي	قد نوى في مسامي ووجودي
أغرام وموطنني يتنزى	عن شهيد مضرجٍ وشريد
وغذاراه في الإسار سبأيا	بين حُمُرٍ من الدموع وسود

فالعطف في ظاهره ترابط سطحي أو نوع من التشابك اللفظي بين المسامع والوجود ، والمضرج والشريد والحرر والسود ، وفي حقيقته تتابع شعوري ونفسي من خلال وحدات دلالية جزئية لتكوين بنية دلالية كبرى هي رغبة الشاعر في الاستقرار النفسي والخلود إلى الراحة خاصة راحة

الضمير بعد مسيرة من حياته قضاها في شقاء ولهو وجموح وتنبع للهوى ،
وآن له أن يضع حداً لهذا كله باستجابته لنداء روجي من ضميره هزّ
كيانه كله بتذكره بما يحصل لأبناء وطنه من قتل وتشريد ، ولبنات
وطنه من إذلال وأسر ونشيج ، والحقيقة أن الشاعر لم يكن مطنباً في
إيراده المعطوفات في أواخر الأبيات لأنها ليست من المترادفات بل فيها
تنويع وتفصيل تقف وراءهما مقاصد دلالية لها صلة بالواقع فالتفاف عبر
سمعه يملأ كيانه ، وأبناء الوطن بعد النكبة الثانية بين أمرين إما الموت
أو التشرد ، والفتيات في حزن بالغ يعبرن عنه بالبكاء أو لبس السواد
فالرجل متفاعل مع هذه الأحزان التي أورثته هموماً وآلاماً شغلته عن
حياة اللهو والآثام ، لذلك نجد الشاعر يقول في بيت سابق على هذه
الأبيات :

وأمحي غير بارق من سناه زمن اللهو والهدى والنشيد^(٣٠)
ولا نفهم من هذا التتابع في المتعاطفات سوى أن الشاعر قد تلبسته
حالة شعورية ونفسية متصلة لا عودة معها إلى حياة اللهو ، فقد حل محلها
هموم أخرى في أعماقه ملكت عليه قلبه وعقله ولم يعد لغيرها مكان في
نفسه ووجدانه .

وقد تنوع العطف عند الشاعر من عطف مفرد على مفرد كما رأينا
في الأبيات السابقة ، أو عطف تركيب وصفي على آخر كما في قوله^(٣١)
وحواليك عودٌ وأساةٌ وهديل الدعاء والتجويد
من أب طيّبٍ الإله ثراه وأخ مشفقٌ وأمٌ ودود
حيث عطف " أم ودود " على " أخ مشفق " وهما تركيبان وصفيان
غير إسناديين بالطبع ، وقد يأتي العطف بين تركيبين إضافيين كما في
قوله^(٣٢) :

وافترقتا وباعد الوصل عنا هذر الناس وافترء الحسود
ففي هذين الأسلوبين من العطف لم يكتف الشاعر بتتويع التعاطف بل
أضاف تتويجا آخر بالوصف ، والوصف والإضافة كما نعرف يفيدان
التخصيص والتعريف .

وعطف الشاعر كذلك جملة على جملة كقوله في ثورة العرب :
واللواءان تحت تاجهما تاهت الشمس وانجلي القمر (٢٨)
وقوله من القصيدة يعبر عن فرحة الأمة بالثورة والوحدة :
والعذارى تمايلت مرحا والتقى الشمل وازدهى السمر (٢٩)
وفي عطف الجمل الفعلية إضافة إلى التتويع ، نوع من تجدد الحدث
وتتابعه .

أما الإضافة فتأتي في المرتبة الثانية في درجة التكرار بعد العطف ،
فقد بلغت أكثر من مئتين وثمانين مرة توجيهها يخدم تجربته الشعرية بما
فيها من دلالة عامة على التبعية .

والإضافة في نحو اللغة العربية نوعان أولاها : المعنوية التي تفيد
تخصيصا إذا كان المضاف إليه نكرة أو تعريفا إذا كان المضاف إليه
معرفة ، والأخرى الإضافة اللفظية وهي التي تفيد تخفيفا (٣٠) .

وأكثر أنواع الإضافة استعمالا عند الشاعر الإضافة المعنوية في مثل
قوله في مطلع قصيدة في انتصار الجزائر :

هل على الصحراء من بذل الفداء أثر لم يروه سيل الدماء (٣١)

فكلمة سيل عامة وأكثر استعمالها عند العرب مع الماء حتى لو كانت
منفردة دون إضافة أو وصف ، ولكن الشاعر أراد تخصيصه بالدم
فالصحراء بحاجة إلى الماء أكثر من حاجتها إلى الدم ، ولكن الفداء يرشح
الدماء ويذكره بهيئ الشاعر المتلقي إلى أن الصحراء قد ارتوت بالدماء

وليس بالماء ، ليحقق نوعاً من التماسك الدلالي ضمن بنية دلالية كبرى هي أن الجزائر قد تحررت بالنضال والتضحيات وافتداها أهلها بنفوسهم ، وبذلوا أرواحهم من أجل حرية وطنهم واستقلاله ، وهكذا يكون الشاعر قد واجه الحدث وهو انتصار الجزائر واستقلالها ، وقام بتوجيه معناه وتفسيره بالبذل والفداء والتضحية عن طريق إضافة السيل وتخصيصه بالدماء ، يؤكد قوله بعد ذلك مباشرة :

القرابين التي مذّ العلى ظلّها زخّارة بالشهداء^(٣١١)

لا يريد الشاعر سوى التعبير عن موقفه إزاء الحدث فيعطيه صورة إيجابية وأفقاً عالياً من السمو ، وكما يقول بيير جيرو " اللغة وظيفتان ، أولاً : أنها تعطي للأشياء التي نتكلم عنها ، دلالتها ، ثانياً : أنها تعبّر عن موقف المتكلم إزاء هذه الأشياء " ^(٣١٢) ، وهو ما فعله الشاعر . واكتفى بهذا القدر عن الإضافة لأنه فيه دلالة وإبانة عن دورها ، وقيمتها الفنية الأسلوبية .

أما الوصف فقد تكرر في مئتين وثلاثين موضعاً لكي يصل إلى نهاية البيت بقافية سليمة تحقق الشروط المطلوبة من خلال تكراره وظيفة نحوية هي الوصف (الصفة) في نهاية الجملة الشعرية أو جملة القافية ، فسي تحيته للجيش يقول :

أيها الجيش يا هوى الأمل الظامي متى تُرجع الحمى المفقودا^(٣١٣)

فالجيش معقد أمل الشاعر ، ومن الطبيعي أن يقفز إلى ذهنه الأمل الكبير وهو استرجاع ما احتل من أرض الوطن " ، وكلمات الشاعر فسي تتابعها تحقق ترابطاً شكلياً يوفر عناصر التماسك الداخلي إذ يوجه النداء إلى الجيش مرتين ، مرة باسمه ومرة بصفته ليشتد انتباهه ويستثير نخوة عناصره ، ثم يلقي يسأله أو طلبه وهو أنبل مهمة تلقى على عواتق حملة الوطن وفرسانه . ولم يكتف الشاعر بما توحى به " ترجع الحمى " ، لأن طلب الإرجاع لا يكون إلا لما أخذ عنوة ولم يُرد ، ولكنه زاد الوصف "

المفقودا " لكي تستوفي قافية البيت بمكوناتها والبيت وزنه أو بناؤه العروضي فالقصيدة تنتهي بروي الدال وحركتها الفتحة المشبعة صارت وصلاً وردفها مدُّ الواو ، وهذا مقصد شكلي أما الغاية الأخرى فدلالية إذ أضفت كلمة المفقود شرعية الكفاح من أجل استرجاع الحق .
وكان الشاعر يلجأ أحياناً إلى تعدد الوصف ليفي بحق القافية ففي قصيدة بعنوان أغنية فلسطين يقول الشاعر :

فانطلقنا خلف أبعاد المنى في المجال الصاخب المحتدم^(٣٠)
فإن تقييد المجال بالصفتين " الصاخب والمحتدم " فيه رفسد للمعنى الأساسي واستكمال للبناء العروضي من خلال استيفاء القافية من روي وحركته الكسرة ، والمعنى الفرعي الذي أدت به صفة المحتدم ورفنت به الصاخب ينسجم مع المعنى العام الذي يجليه البيت بعده :
نحن ثوارك جئنا نقتدي تربك الغالي بمسفوح الدم^(٣١)

كأن العرب انطلقوا في مظاهرة صاخبة ، اختلطت فيها الأصوات واشتد صراخها ، تعرب عن استعدادها للتضحية وافتداء الوطن بأرواحها ودمائها وعليه لم يكن التقييد بتعدد الصفة على حساب الدلالة بل زادها تجلية ووضوحاً برفده المعنى الأساسي ، عدا استيفاء القافية شروطها .

والخلاصة التي يمكنني الخروج بها هي أن الشاعر استجاب لتحديات القافية وضغوطها التي تمثلها شروطها من التزامه في قصائده بحروف الروي وحركات هذه الحروف (مُجَرِّياتها) ، وإذا احتاج الأمر إلى إشباعها ، فقد كان يحال إلى كل ذلك ، باستغلال إمكانيات اللغة بما تسمح به من انزياحات في التقديم والتأخير أو الفصل ، أو التقيُّد في نهاية جملة القافية بوظائف نحوية محدّدة كالعطف والإضافة والوصف ، مع عدم الإخلال بالمعنى بل أكاد أجزم أن هذه القيود كانت رافداً للمعنى العام .

وأرجو أن أكون قد وفقت في الكشف عن أشكال الترابط والتماسك في النصوص المستشهد بها ، بالتوصل إلى تصوُّرات المعاني المحتملة التي يمكن أن تعبّر عنها هذه الأشكال وبإثبات التلاحم والانسجام بين عناصرها وبتوضيح ، ما استطعت من قدرة على التأويل ، وسائل التماسك الدلالي فيها .

وعلى الله السداد وقصد السبيل .

الهوامش

• ولد هذا الشاعر ١٩١٧ في صور - لبنان ، تلقى علومه الأولى في صفا وحيفا وعمان ثم التحق ١٩٣٧ بالجامعة الأمريكية - في بيروت ، والتحق بالديوان الملكي الهاشمي كاتباً خاصاً ، وشغل عدة مناصب عليا في الأردن من سفير إلى وزير خارجية إلى نائب رئيس وزراء في عامي ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، نشر شعره في عدة صحف ومجلات أردنية وعربية ، ثم جمع شعره في ديوان طبع مرتين في سنتي ١٩٧٧ في عمان ، ١٩٧٩ في بيروت انظر في ترجمته : الحركة الأدبية في الأردن للدكتور سمير قطامي ، ١٩٨٩ ، وعبد المنعم الرفاعي لمحمد أحمد موسى ١٩٨٧ .

(١) الديوان صفحة ٢٧ .

(٢) علم لغة النص للدكتور سعيد حسن بحيري ، الشركة المصرية

العالمية للنشر ، لونغمان ، ١٩٩٧ م ، صفحة ١٢٨ .

(٣) كتاب القوافي ، لأبي القاسم الرقي ، تحقيق الدكتور أحمد عبد الدايم

، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٩ م ، صفحة ٨ .

(٤) الكتاب ، سيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط ٢ ، الهيئة المصرية

للعامة للكتاب ، ١٩٧٧ م ، ص ٣٢/١ .

(٥) الديوان ، صفحة ٢١ .

(٦) الخصائص ، لأبي الفتح بن جني ، تحقيق محمد علي النجار ،

دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، بلا تاريخ ، ٣٨٢/٢ .

(٧) الديوان ، صفحة ٢٨ .

(٨) الديوان ، صفحة ٢٧ .

- (٩) الديوان ، صفحة ١٦٣ .
- (١٠) الخصائص ، ٣٨٢/٢ .
- (١١) الديوان ، صفحة ٢٦ .
- (١٢) الخصائص ، ٣٩٢/٢ .
- (١٣) السابق ، ٣٩٢/٢ .
- (١٤) ديوان الطرماح ، تحقيق عزه حسن ، دمشق ، ١٩٦٨ م ، صفحة ١٦٩ واللسان مادة حوز ، والحوزي هو فحل بقر الوحش المتحدّث عنهن وقرع القسي الكنانن يقصد تعرض الصيادين لهن ، والقناقن في البيت التالي هو المهندس الذي يعرف وجود الماء تحت الأرض .
- (١٥) الخصائص ، ٤٠٦/٢ .
- (١٦) ديوان الطرماح ، صفحة ١٦٩ .
- (١٧) الديوان ، صفحة ٢٩ .
- (١٨) الديوان ، صفحة ١٦٢ .
- (١٩) الحاقّة ٢٣ .
- (٢٠) الديوان ، صفحة ١٧٥ .
- (٢١) الديوان ، صفحة ١٧٥ .
- (٢٢) ظاهر نحوية في الشعر الحر ، للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، صفحة ١٣٧ .
- (٢٣) علامات في النقد ، المجلد ١٠/ج ٣٨ ، رمضان ١٤٢١ هـ ، صفحة ١٣٨ .
- (٢٤) الديوان ، صفحة ٨ .
- (٢٥) السابق نفسه .
- (٢٦) الديوان ، صفحة ١٠ .

- (٢٧) الديوان ، صفحة ٦ .
- (٢٨) للديوان ، صفحة ٢٩ .
- (٢٩) الديوان ، صفحة ٣٠ .
- (٣٠) انظر شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، بلا تاريخ ، ٤٤/٢-٤٥ .
- (٣١) الديوان ، صفحة ٥٥ .
- (٣٢) السابق نفسه .
- (٣٣) عن مقالات في الأسلوبية للدكتور منذر عياشي منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٠ م ، صفحة ٧٣ .
- (٣٤) الديوان ، صفحة ٥٤ .
- (٣٥) الديوان ، صفحة ٩٩ .
- (٣٦) الديوان ، صفحة ٩٩ .

المُثَلَّ على كتاب المقرَّب في النحو
تصنيف الشيخ ابن عصفور الإشبيلي
المتوفى سنة ٦٦٩هـ
المجلد الثالث
(حسب تقسيم المحققة)
تحقيق وشرح

(^١) د. فتحية توفيق صلاح

مُلَخَّصُ الْمَقْدَمِ

كان من عادة العلماء القدامى أن يصفوا ثم يشرحوا ما يصفون في كتاب آخر . هكذا فعل الكثيرون ، ومنهم ابن عَصْفُور الإِسْبِيْئِيّ المتوفى (٦٦٩ هـ) . لقد ألف كتابه المشهور "المُقَرَّب" في النحو ، بعد ذلك قام بشرح ما فيه من ألفاظ ومصطلحات صعبة ، وأقدم الأمثلة التي توضحها في كتاب أسماه " المَثَلُّ عَلَى كِتَابِ الْمُقَرَّب " أو " شَرْحُ الْمُقَرَّب " .

وشامت الأقدار في أواخر السبعينات أن يسجل اسمي في "جامعة لندن / كلية الدراسات الشرقية" للمصنوع على درجة الدكتوراة في النحو العربي . ولقد وقع اختياري على مخطوط " المَثَلُّ " فأرنت تحقيقه وشرحه للأسباب الآتية :

- ١- المنزلة الرفيعة التي يتمتع بها صاحب المخطوط ، شيخ نحاة عصره في الأندلس .
- ٢- قيمة كتاب " الْمُقَرَّب " ذاته ، الذي هو من أهم آثار ابن عَصْفُور .
- ٣- المنهاج الذي تتبعه ابن عَصْفُور في " المَثَلُّ " من حيث للشرح والتعليق على " الْمُقَرَّب " .

ومن حسن حظي أن أستاذي الذي أشرف على رسالتي David Cowan " الْحَاجُّ دَاوُدْ كَاوْنْ " يقر الجهد وحرارة العمل ، فطلب مني أن أقدم قسما من ذلك المخطوط لنيل درجة الدكتوراة ، بدءا من " نَكْرُ حَقِيقَةُ النَّحْوِ " إلى " نَوْعٌ مِنْهُ آخَرُ " .

وبعد انقطاع طويل قمت بتحقيق وشرح قسم آخر من المخطوط المذكور " المَثَلُّ " ، الواقع بين (فَلَمَّا أَنْ " و " مَا " و " كَمْ " الْمُصْدَرِيَّات) ونهاية (بَلَب " نَعَمْ " و " بَلَس ") .

ولقد نشر هذا المجلد الثاني (حسب تقسيم المحققة) في إصدار علمي محكم " فِكْرٌ وَإِبْدَاعٌ " /

المجلد (٨) / ديسمبر ٢٠٠٠ م .

وما نذا الآن أقدم تحقيقاً وشرحاً للمجلد الثالث من المخطوط ذاته ، الذي يشتمل على الأبواب

التالية :

- ١- بَلْبُ حَبْدًا .
- ٢- بَلْبُ التَّعْجِبِ .
- ٣- بَلْبُ مَا لَمْ يُسَمَّ فَاعِلُهُ .

ولقد تناولت في هذا البحث ، وقبل البدء بالتحقيق والشرح ، ما يلي :

- ١- ترجمة مختصرة لابن عَصْفُور الإِسْبِيلِيِّ .
- ٢- أهمية كتاب ' المُقَرَّب ' .
- ٣- المنهاج الذي اتبعه ابن عَصْفُور في ' المُثَلُّ ' .
- ٤- المخطوطات التي اعتمدها في التحقيق .
- ٥- المنهاج الذي اتبعته خلال التحقيق والشرح .

ABSTRACT

The well-known scholars previously used to compile a book, and after that they explain what they compiled in another book, as

Ibn ‘Uṣfur al-Ishbīlī who died in the year (A.H.669) did .

He compiled “ **al-Muqarrab** ” on grammar, which is one of the most famous books of his. Later on he explained the difficult words and terms which are to be found in it, and brought forward many examples to clarify all these in a book called “ **al-Muthul ‘ala kitab al-Muqarrab** ” or “ **Sharḥ al-Muqarrab** ” .

At the close of the seventies I went to the University of London / School of Oriental and African Studies to prepare for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) in Arabic grammar.

There I chose the manuscript “ **al-Muthul** ” to edit and explain, in order to be the subject of my thesis . The very important reasons for choosing this manuscript are the following :

- 1- The high reputation of the compiler himself, **Ibn ‘Uṣfur**, the well-known esteemed scholar and Shaykh of the grammarians in his time.
- 2- The value of “**al-Muqarrab**” itself, which is considered to be one of the best and the most dignified works of **Ibn ‘Uṣfur** .
- 3- The way that **Ibn ‘Uṣfur** follows in “ **al-Muthul** ” in commenting on “**al-Muqarrab**”.

I was lucky because my outstanding supervisor **Mr. Cowan** (الحَاجُّ دَاوُدُ كَلَوْنُ) appreciates my hard work , so he asked me to present just a part of the manuscript for the (Ph.D.), starting with (نَمْرُ حَقِيقَةِ النَّحْوِ) up to (نَوْعُ مَنْهْ أُخَرُ) .

After a long period of discontinuing I started again editing and explaining another part of the forementioned manuscript " al-Muthul ". This part – volume 2, as I have divided it – begins with

(بِبَابِ "نَعَمْ" وَ"بَلَى") and ends up with (بِبَابِ "مَنْ" وَ"مَنْ" الْمَصْدَرِيَّتِ) .

It was published by " Fikr wa – Ibda' " a refereed scientific publication, number (8) / December 2000.

Nowadays, I began presenting the third volume of the same manuscript, which consists of the following categories :

١- بِبَابِ حَيْثَا .

٢- بِبَابِ التَّعَجُّبِ .

٣- بِبَابِ مَا لَمْ يُسَمَّ فَاعِلُهُ .

Before the edition I have dealt with the following :

- 1- A brief biography of Ibn 'Uṣfur al-Ishbīlī .
- 2- The value of " al-Muqarrab " .
- 3- The method which Ibn 'Uṣfur has followed in " al-Muthul " .
- 4- The manuscripts which I have relied upon .
- 5- The method I have followed in edition .

ابن عَصْفُور الإِسْطِيلِيّ

أبو الحَسَن ، حَلِيّ بن مُؤَمِّن

٥٩٧هـ - ٦٦٩هـ / ١٢٠٠ - ١٢٧١م

يقول العَرَبِيّ في كتابه "عَوْنُ الدَّرَكَةِ" ضمن ترجمته لابن عَصْفُور المعاصر له :

" كل من قرأ على أبي عَليّ الشُّلُوبِيْنَ ببلده نجب ، وأجلهم عندي رجلان : الأستاذ أبو الحَسَن هذا والأستاذ أبو الحَسَن بن أبي الرَّبِيع . ولجل الأستاذين الأستاذ أبو الحَسَن بن عَصْفُور ، وما اعتقد في المتأخرين من الأستاذيّ لجل منه . جمع رحمه الله بين الحفظ والإتقان والتصور والفصاحة اللسان . هو حافظ متصور لما هو حافظ له ، قادر على التعبير عن محفوظه ، وهذه هي الغاية ، وقل أن يجمع مثل هذا إلا الأحاد . "

ولد ابن عَصْفُور حامل لواء العربية في زمانه في الأَنْدَلُس بإِسْبِيْلِيَّة . درس العربية والأدب في الأَنْدَلُس على أيدي جماعة من العلماء ، منهم أبو عَليّ الشُّلُوبِيْنَ رأس نحاة الأَنْدَلُس وأبو الحَسَن السَّبْجَاح شيخ الأَنْدَلُس ، وقرأ عليه عدد كبير من التلاميذ أشهرهم وأكثرهم تأثرا به أبو حَيَّان الأَنْدَلُسِيّ . تجول ابن عَصْفُور في بلاد الأَنْدَلُس ، بعد ذلك لجتاز البحر إلى القَرِيبِيَّة واستقر في تُونِس وبها مات . كان مقربا من الأمير أبي عبد الله مُحَمَّد بن أبي زُكْرِيَّا بن أبي حَفْص الذي اعتكبه أحد خواص مجلسه .

تأليف أبي الحَسَن في العربية هي من أحسن التصانيف ومن أجل الموضوعات والتأليف .

ومن أشهرها كتاب "المُقَرَّب" في النحو ، وهو كتاب بارع سارت بذكره للركبان . (١)

١- هذا ملخص مختصر للتعريف بابن عَصْفُور . لما ترجمة حياته بالتفصيل فهي موجودة في المراجع الآتية :

• ابن الزُّبَيْر ، صِلَةُ الصِّلَةِ ، ص ١٤٢-١٤٣ .
• ابن شُكْر الكَتَبِي ، فَوَائِدُ الوَفَائِد ، ج٢- ١٨٤-١٨٥ .
• ابن عَصْفُور ، المُقَرَّب ، ج١- ٧- ١٥ .

- ابن عَصْفُور ، الْمُتَمِّعُ فِي التَّنْصِيرِ ، جـ ١/٤-٦ .
 - ابن الجَمَادِ الحَنْبَلِي ، عُذْرَاتُ الذَّهَبِ ، جـ ٥/٣٣٠-٣٣١ .
 - ابن قُفَيْدٍ ، الْوَقَائِدُ ، ص ٣٣١ .
 - الأَمْصَارِيُّ المُرَّكَنْسِي ، النَّبَأُ وَالتَّحْقِيقُ ، السَّنَةُ الْخَامِسُ ، جـ ١/٤١٣-٤١٤ .
 - بَرْوَكَلَمَنْ ، تَارِيخُ الْإِيَّامِ الْعَرَبِيِّ ، جـ ٥/٣٦٦-٣٦٧ .
 - البَغْدَادِيُّ (سَمَاعِيلُ) ، هَيْكَةُ الْعَرَابِ ، المَجْلَدُ الْأَوَّلُ / ٧١٢ .
 - الزُّرْكَانِيُّ ، الْأَعْلَامُ ، الطَّبْعَةُ لِسَادِمَةِ .
 - السُّبُوطِيُّ ، نَهْجَةُ لُغَةِ عَرَبٍ ، ص ٣٥٧ .
 - طَلَّاحُ كَهْرِي زَادَهُ ، مِفْتَاحُ السَّمْعَةِ ، جـ ١/١٤١ .
 - التَّغْرِيثِيُّ ، عَوَالِدُ النَّبَرَةِ ، ص ٣١٧-٣١٩ .
 - النَّزْرِيُّ ، تَهْنِئَةُ الْمَسْلُومِ (مَقْطُوعٌ) ، ص ٤٥ .
 - قَهْرَاءُ ، ابْنُ عَصْفُورٍ وَالتَّنْصِيرِ ، ص ٤٣-٦٢ .
 - كَهَّالَةٌ ، مُعْجَمُ الْمَوْلَانِ .
- Troupeau, The Encyclopaedia of Islam , volume III, page 962.

أَهَمِّيَّةُ حَتَابِهِ " الْمُقَرَّبُ "

مما يتميز به منهج ابن عَصْفُور في هذا الكتاب :

١- مخالفته ما اعتاده النحاة، فقد بدأ بعد أقسام الكلام بأحكامها حين التركيب ، وأول الأحكام الإعراب ، وأول ألقابه الرفع، وأول المرفوعات الفاعل.

٢- البراعة والدقة في التعاريف ، ولذلك كثر اقتباس النحاة منها ، أمثال : ابن هِشَام الأَنْصَارِي ، والأَشْمُونِي ، وابن بَيْعِش .

٣- تتبع المعاني للغوية للكلمات واستعمالاتها ، وتقصى الأحكام تقصيا لا نظير له في غيره من كتب النحو .

٤- ابتكار العال .

٥- غلبة المنطق عليه . (١)

أما المنهاج الذي اتبعه ابن عَصْفُور في " المثل " أي في الشرح والتطبيق على " المقرَّب " فهو الآتي :

- ١- انتقاء المصطلحات والكلمات الصعبة وشرحها بأسلوب واضح ، سهل ، قريب من الأفهام .
- ٢- تقديم الأمثلة العديدة المأخوذة من القرآن الكريم ، والقراءات ، والحديث ، والأدب ، والأمثال ، وكلام العرب ، وأقوال النحاة ، وذلك خلال شرحه للقضايا النحوية .
- ٣- تقديم المعاني للغوية للكلمات التي تتخلل الشواهد النحوية .
- ٤- وضع أسئلة وإعطاء الإجابة بطريقة منطقية .
- ٥- ذكر آراء النحاة ، وتفضيله الواحد على الآخر مع بيان الأسباب .
- ٦- بحض آراء بعض النحاة مع تقديم الأسباب .

المخطوطات التي اعتمدتها في التحقيق

في البداية كنت عازمة على تحقيق "شرح المقرَّب" ولكن عندما ذهبت إلى استنبول ، وتمكنت من الحصول والوقوف على المخطوطات التي كنت بحاجة ، مع الحصول على "شرح المقرَّب" نسخة قاس في الوقت ذاته ومقابلتها مع غيرها ، وجدت أن "شرح المقرَّب" هو ذاته "المثل على كتاب المقرَّب" ، وليس أثريين مختلفين كما هو مذكور في "المقرَّب" تحقيق أحمد عبد الستار الجوّاري وعبد الله الجبوري .^(١)

هذا غير رأيي وقررت ، بعد استشارة أستاذي Mr. Cowan ، تحقيق وشرح "المثل" واتخذتها المخطوط الرئيسي وفارنت غيرها بها . ذلك لأن "المثل" منقوطة ، ومشكولة جزئيا ، والتلف فيها قليل . بالإضافة إلى ذكر النسخ وتاريخ النسخ .

وهذا وصف للمخطوطات التي اعتمدتها ، مع ذكر المكتبات التي وجدت فيها :

□ "المثل على كتاب المقرَّب" / سُلَيْمَانِيَّة / عَائِشَةُ الْفَنْدِي / ١٠٧١ :

القياس - ٢٦ × ١٨ سم . عدد الورق - ٤٠ . عدد السطور في الصفحة الواحدة - ٢٦ ، ٢٧ . الغلاف قديم ، اللون مزيج من اللون للبنّي المسود واللون الأزرق ، لون الغلاف الخلفي بني . الخط نسخ واضح ، سهل القراءة.

يوجد نسخة منها في المكتبة المصرية تحت الرقم (١٩٩١) نحو ، وصورة عنها في معهد إحياء المخطوطات العربية تحت الرقم (١٤٠) . نشرت إليها بالحرف (م) .

□ "شرح المقرَّب" / جامعة استنبول / ٦٣٣٥ :

القياس - ١٧ × ٢٥ سم . عدد الورق - ٦١ . عدد السطور في الصفحة الواحدة - ٢١ . الغلاف قديم ، اللون أصفر ، لون الغلاف للخلفي بني . الخط نسخ واضح ، غير مشكول وغير منقوط . كل ورق المخطوط ملصق على ورق آخر لحفظ الأصل ، وهذا سبب نقصا

١- ابن عَصْفُور ، المقرَّب ، ج ١/ ١٦-١٧ .

في نهاية بعض السطور ، بالإضافة إلى وجود شيء من التلف في البداية . حالة المخطوط
ليمت سيئة .

يوجد صورتان عن هذا المخطوط : واحدة في معهد إحياء المخطوطات العربية تحت الرقم
(١٠٦) ، والثانية في مكتبة الأوقاف العامة في بغداد تحت الرقم (٤٥) . أشرت إليها بالحرف
(ش) .

وفي بغداد اطلعت على النسخة المصورة عن " شَرْح المُقَرَّب " الموجودة في مكتبة
الأوقاف العامة .

وبعد جهود متواصلة ومراسلات عديدة تمكنت من الحصول على نسخة " شَرْح المُقَرَّب "
الموجودة في خزانة القرويين بفاس (٤٠/٥١١) . ومن سوء الحظ لم أستطع الاستفادة من
هذه النسخة لأن التلف فيها كثير ، والخط غير واضح كما أنها ناقصة في البدء والختام . غير
أنها من ناحية أخرى أجابتي عن السؤال الذي كنت أرده دائما : " لماذا تكرر معظم
المرجع الآتي : ابن عَصْفُور لم يتم " شَرْح المُقَرَّب " ؟ " . وفي رأيي أن مصنف تلك
المرجع لم يطلعوا إلا على الصورة هذه الموجودة في خزانة القرويين بفاس ، لأن على
صفحة غلافها كتب ما يلي : " ولعل مؤلفه لم يتم الشرح في أصله " .

□ " المُقَرَّب في النَّحْو " / سُنَيْمَاتِيَّة / بُنِي جَالِم / ١١٠٧ :

القياس - ١٧,٥ × ٢٦ سم . عدد الورق - ١٧٥ . عدد السطور في الصفحة الواحدة - ١٧ .
السورق بحالة جيدة جدا . لون الغلاف بني ، والخلفي أسود . الخط نسخ ، جميل ، واضح ،
منقوطة ، مشكول . الأبواب مرتبة . كون هذه النسخة أحسن نسخة اطلعت عليها في مكتبات
استأنزل بالنسبة إلى " المُقَرَّب " فقد اعتمدتها في التحقيق ، وأشرت إليها بالحرف (ق) .

□ " التَّدْرِيبُ فِي مُثُلِ التَّقْرِيبِ " / سُلَيْمَانِيَّةُ / بُشَيْرُ أَغَا يُوُوبُ / ١/١٧٣ :

القياس - ١٣,٥ × ١٨سم . عدد الورق - ٣٢ . عدد السطور في الصفحة الواحدة - ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ . الورق بحالة جيدة . الغلاف مزيج من اللون الأزرق والأصفر والأحمر . الغلاف الخلفي بني مسود . الخط نسخ ، واضح نوعا ما ، منقوط ، مشكول جزئيا . المخطوط بحالة جيدة .

هذا المخطوط لأبي حَيَّانَ الأَنْدَلُسِيِّ (مُحَمَّدُ بْنُ يُوسُفَ) الذي اختصر كتاب " المُقَرَّبِ " في " التَّقْرِيبِ " فصعب فهمه . لذا علق بعدها على " التَّقْرِيبِ " و " المُقَرَّبِ " في كتابه هذا " التَّدْرِيبِ " الذي اشترت إليه بالحرف (ب) .

توجد صورة عن هذا المخطوط " للتَّدْرِيبِ " في معهد إحياء المخطوطات العربية ، مكتوبة سنة (٧١٨هـ) تحت الرقم (٣٢) . ولقد سنحت الفرصة لي وأنا في استانبول أن أطلع على نسخة أخرى من " التَّدْرِيبِ فِي مُثُلِ التَّقْرِيبِ " في مكتبة بَايَزِيدِ عُمُومِي / ٦٤٧١ . وهناك نسخة من هذا المخطوط في مكتبة بَقَشِيرِ / ٢/٢٩٩ ، غير أنني لم أتمكن من الوقوف عليها .

أما المنهاج الذي اتبعته في تحقيق وشرح هذا المخطوط " المثل " فهو الآتي :

- ١- حاولت قدر استطاعتي تقديم المخطوط بطريقة جيدة من حيث الشكل والترقيم .
- ٢- بينت الاختلاف بين نسخ المخطوط ، ودونت ذلك حسب ما وجد عليه .
- ٣- شرحت الألفاظ والتعابير التي اعتقدت أنها بحاجة إلى توضيح .
- ٤- وضحت الكلام المأخوذ من " المُقَرَّبِ " : " وَقُولِي ، قَوْلِي " وذلك بذكر ما جاء قبله أو بعده في " المُقَرَّبِ " ذاته .

٥- حاولت أن أشرح للقضايا النحوية الواردة شرحا وافيا ، وذلك بالرجوع إلى مراجع أخرى متعددة .

٦- عرفت الأعلام التي ورد ذكرها باختصار .

٧- أما الشواهد النحوية فقد اتبعت معها للطريقة الآتية :

أ- ذكرت للبحر الشعري.

ب- رتبت المراجع التي عالجت الشاهد هكذا :

• المُقَرَّب (ق) .

• للتَّكْرِيب (ب) .

• اللَّيْثِيَّان .

• كتاب سِيَّوِيَّهِ (لأن معظم المراجع تكرر ما ذكره سِيَّوِيَّهِ) .

بعدها أدرجت للمراجع الأخرى حسب الحروف الهجائية للمؤلف . وإذا كان هناك

كلمة لم تشرح في المراجع المذكورة وبحاجة إلى توضيح ، فقد قمت بشرحها في نهاية

التعليق .

بَابُ "حَبَّذَا"

قَوْلِي

[فَجَعَلَا بِمَنْزِلَةِ شَيْءٍ وَاحِدٍ]^(١)

مِمَّا يَدُلُّ عَلَى أَنَّ (حَبَّ) مَعَ (ذَا) بِمَنْزِلَةِ كَلِمَةٍ وَاحِدَةٍ ، أَنَّهُ لَا يَجُوزُ الْفَصْلُ بَيْنَهُمَا بِشَيْءٍ ، كَمَا يَجُوزُ الْفَصْلُ بَيْنَ الْفَاعِلِ وَالْفِعْلِ . لَا يَجُوزُ أَنْ نَقُولَ : " حَبَّ الْيَوْمَ ذَا زَيْدٌ " نَزِيدُ : " حَبَّذَا زَيْدٌ الْيَوْمَ " . فَلَمَّا جَعَلَا بِمَنْزِلَةِ شَيْءٍ وَاحِدٍ غَلَبَ حُكْمُ الْأَسْمِ عَلَى الْفِعْلِ لِأَنَّ التَّرْكِيبَ أَغْلَبَ عَلَى الْأَسْمَاءِ ، نَحْوُ : (يَغْلِبُكَ)^(٢) مِنْهُ عَلَى الْأَقْصَالِ ، نَحْوُ :

١- ق : (حَبَّذَا) فِي الْأَصْلِ مَرْكَبَةٌ مِنْ (حَبَّ) وَ (ذَا) الَّذِي هُوَ اسْمُ إِنْسَانٍ ، فَجَعَلَا بِمَنْزِلَةِ شَيْءٍ وَاحِدٍ ، وَحُكْمُ تَحْمِصِ بِحُكْمِ الْأَسْمَاءِ . فَإِذَا قُلْتُ : " حَبَّذَا زَيْدٌ " فَـ (حَبَّذَا) مُبْتَدَأٌ أَوْ خَبَرٌ مُتَّصِلٌ ، كَمَا أَنَّكَ قُلْتَ : " الْمَحْبُوبُ زَيْدٌ " .

• الأَلْبَارِي (عَبْدُ الرَّحْمَنِ) ، لِسَانُ الْعَرَبِيَّةِ ، تحقيقُ مُحَمَّدِ بَهْجَةِ الْبَيْطَارِ ، ص ١٠٧-١٠٨ :

الأصل في (حَبَّذَا) : (حَبَّ) (ذَا) إلا أنه لما اجتمع حرفان متحركان من جنس واحد ، استقلوا اجتماعهما متحركين ، فحذفوا حركة الحرف الأول ، وأدغموه في الثاني ، فصار : (حَبَّ) . وركبوه مع (ذَا) ، فصار بمَنْزِلَةِ كلمة واحدة ، ومعناها المدح وتقريب الممدوح من القلب .

فليس قيل : قُلْتُ قُلْتُ : إِنْ الْأَصْلُ : (حَبَّ) عَلَى (فَعْلٌ) دُونَ (فَعِلٌ) وَ (فَعِلٌ) ؟ . قيل : تَوْجِيهٌ : أَحَدُهُمَا أَنْ اسْمَ الْفَاعِلِ مِنْهُ (حَبَّ) ، عَلَى وَزْنِ (فَعِلٌ) . وَ (فَعِلٌ) أَكْثَرُ مَا يَجِيءُ فِيمَا فَعَلَهُ : (فَعِلٌ) ، نَحْوُ : (شَرُفٌ) فِهْرٌ (شَرِيفٌ) ، وَ (ظَرِيفٌ) فِهْرٌ (ظَرِيفٌ) ، وَمَا أَشْبَهَ ذَلِكَ . وَالْوَجْهُ الثَّانِي أَنَّهُ قَدْ حَكِيَ عَنْ بَعْضِ الْعَرَبِ أَنَّهُ نَقَلَ الْعَصَمَةَ مِنْ (الْبَاءِ) إِلَى (الْحَاءِ) ، كَمَا قَالَ الشَّاعِرُ (الْأَخْضَلُ لِلتَّظْلِيمِ) :

فَقُلْتُ اقْتُلُوهُمَا عَنْكُمْ بِمِزَاجِهَا وَحَبَّ بِهَا مَعْتُولَةٌ حِينَ نَقَلْتُ

[الطَّوِيلُ]

فدل على أن أصله : (فَعِلٌ) .

و (قُلْتُهَا) ، أَيْ : (الْخَصْرُ) : مَزَجَهَا بِالْمَاءِ .

فإن قيل : " قُلْتُ جَعَلُوهُمَا بِمَنْزِلَةِ كلمة واحدة " ٣ . قيل : " إِنَّمَا جَعَلُوهُمَا بِمَنْزِلَةِ كلمة واحدة طلباً للتخفيف على ما جرت به عادتهم في كلامهم " .

٢- يَغْلِبُكَ : بِالْفَتْحِ ثَمَّ السُّكُونِ ، وَفَتْحُ اللَّامِ ، وَالْبَاءُ الْمَوْحِدَةُ ، وَالْكَافُ الْمُشَدَّةُ : مَدِينَةٌ قَدِيمَةٌ ، فِيهَا أَيْذِيَةٌ عَجِيبَةٌ وَأَشَارٌ عَظِيمَةٌ ، وَقُصُورٌ عَلَى أَسَاطِينِ الرِّخَامِ لَا نَظِيرَ لَهَا فِي الدُّنْيَا . وَهُوَ اسْمُ مَرْكَبٍ مِنْ (بَعْلٌ) اسْمُ صِنَمٍ

(مَنْ تَقَطَّنَ) ^(١).

وَمِمَّا يَدُلُّ أَيْضًا عَلَى أَنَّ (حَبْدًا) بِمَنْزِلَةِ الْأَسْمِ مَا ^(٢) نَكَرَاهُ مِنْ كَثْرَةِ مُبَاشَرَتِهِ
أَحْرَفٍ ^(٣) لِلدَّاءِ •••

بِأَوَّلِهِ "التَّعَجُّبُ"

فَوَلِيهِ

[وَعُيُودُ الْمَزِيدِ إِنْ كَانَ عَلَى أَزِيدٍ مِنْ ثَلَاثَةِ أَحْرَفٍ لَمْ يَجْزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ] ^(٤)

مِثَالُهُ: "نُخْرَجُ" •••

و (بَكًّا) أصله من: "بَكََّ عَيْنُهُ" أي: "بَكََّهَا" و "بَكََّ الْقَوْمُ" أي: "لَزَحَمُوا". فلما إن يكون
لصّب السلم إلى (بَكًّا) وهو اسم رجل، أو جطوه بِيَكِّ الْأَعْيُنِ. هذا إن كان عربيا، وإن كان عجميا فلا
اشتقاق.

• نَعْمُ الدَّاءِ.

• فَوَلِّ عَلَى الْغَوْلِ (ورفاقه)، الْقَوَاعِدُ الْوَلِيَّةُ، ص ٦٦-٦٧:

يسمى العلم من الصرف إذا كان مركبا تركيبا مزجيا، مثل: "بَيْتَ لَحْمٍ"، "بَعْبُكُ"، "مُعْجَرُوبٌ". في
مثل هذه الأعلام يكون جزء الكلمة الأول مبنيا على الفتح إذا كان آخره صحيحا، وعلى السكون إذا كان آخره
معتلا. ويكون الجزء الثاني من الكلمة معربا متنوعا من الصرف، فنقول مثلا: "هَذِهِ بَيْتُ لَحْمٍ"،
"رَزَتْ بَيْتَ لَحْمٍ"، "سَكَنْتُ فِي بَيْتِ لَحْمٍ".

١- الْأَنْبَارِي (عَبْدُ الرَّحْمَنِ)، أَمْتَرُ الْفَرِيقَةِ، تحقيق مُحَمَّدُ بَهْمَةُ الْبَيْسَار، ص ١٠٩:

فإن قيل: فما الغالب على (حَبْدًا) الاسمية لو الفعلية؟. قول: اختلف النحويون في ذلك، فذهب أكثرهم إلى
أن الغالب عليها الاسمية، وذلك لأن الاسم أقوى من الفعل. فلما ركب أحدهما على الآخر، كان التغليب
للكوي الذي هو الاسم دون الأضعف الذي هو الفعل.
وذهب بعضهم إلى أن الغالب عليها الفعلية، وذلك لأن الجزء الأول منهما فعل، فغلب عليها الفعلية، لأن القوة
للجزء الأول.

وذهب آخرون إلى أنها لا يغلب عليها اسمية ولا فعلية، بل هي جملة مركبة من فعل مضارع، واسم هو فاعل،
فلا يغلب أحدهما على الآخر.

٢- م: على ما.

٣- م: بحرف.

• في العدد الثاني من (حواصة كلية البنات للأدب والعلوم للتربوية / جامعة عين شمس) / الجزء الثاني /
٢٠٠١م، نشر لي بحث بعنوان (فَصَائِلُ تَحْوِيَةٍ مِنْ مَنْظُورِ إِبْنِ أَبِي الرَّبِيعِ)، وكانت القضية الثالثة حول
يقع (حَبْدًا) / ص ٣٦-٥٦

وَقُولِي

[فَإِنْ ^(١) كَانَ غَيْرَ مُتَصَرِّفٍ لَمْ يَجَزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ] ^(٢)

إِنَّمَا لَمْ يَجَزِ التَّعَجُّبُ مِنَ الْفِعْلِ غَيْرِ الْمُتَصَرِّفِ لِأَنَّهُ لَا يَتَعَجَّبُ مِنْهُ حَتَّى يَبْنَى مِنْهُ (الْفِعْلُ) .
وَبِنَاءُ (الْفِعْلِ) مِنْهُ تَصَرَّفَتْ فِيهِ ، فَلَمْ يَجَزِ لِنُكْلِ التَّعَجُّبِ ^(٣) .

وَقُولِي

[فَإِنْ كَانَ مِنْ بَابِ (كَانَ) لَمْ يَجَزِ التَّعَجُّبُ ^(١)] ^(٢)

إِنَّمَا لَمْ يَجَزِ ذَلِكَ لِأَنَّ (كَانَ وَخَوَاتِمَهَا) بِمَنْزِلَةِ مَا كَانَ مِنَ الْأَصْنَافِ مُتَعَدِّيًا إِلَى مَفْعُولٍ وَاحِدٍ ،
نَحْوُ : " شَرِبَ زَيْدٌ عَمْرًا " . وَالْفِعْلُ الَّذِي يُتَعَدَّى إِلَى وَاحِدٍ إِذَا تَعَجَّبْتَ مِنْهُ تَقْلَبُ بِالْهَمْزِ فَصَارَ فَاعِلُهُ
مَفْعُولًا ، وَانْخَلَّتْ عَلَى مَفْعُولِهِ الَّذِي كَانَ لَهُ قَبْلَ النُّقْلِ (اللَّامُ) ، فَتَقُولُ : " مَا أَشْرَبَ زَيْدًا بِعَصِي " .
فَكَانَ يَلِيزُ عَلَى هَذَا ^(٣) - لَوْ تَعَجَّبْتَ مِنْ (كَانَ) - أَنْ تَقُولَ : " مَا لَكُنْ زَيْدًا لِقُلُوبِهِ " لَنُتَخِلَ (اللَّامُ)
عَلَى الْخَبَرِ . وَتَقُولُ (اللَّامُ) عَلَى الْخَبَرِ غَيْرُ سَالِحٍ .

وَقُولِي

[وَإِنْ كَانَ مِنْ بَابِ (ظَنَنْتُ) لَمْ يَجَزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ ^(١)]

إِلَّا بِشَرْطِ أَنْ تَقْتَصِرَ فِيهِ ^(٢) عَلَى الْفَاعِلِ ، فَتَقُولُ : " مَا أَظُنُّ زَيْدًا "]

٤- ق : فَإِذَا أَرَدْتَ التَّعَجُّبَ مِنْ فِعْلٍ عَلَى طَرِيقَةِ (مَا أَفْعَلُهُ) فَلَيْسَ أَنْ يَكُونَ مَزِيدًا أَوْ غَيْرَ مَزِيدٍ .

١- ش : وإن .

٢- ق : وَغَيْرُ الْمَزِيدِ لِإِنْ كَانَ عَلَى ثَلَاثَةِ أَهْرَافٍ ، فَإِنْ كَانَ غَيْرَ مُتَصَرِّفٍ لَمْ يَجَزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ ، نَحْوُ : (نِعَمْ وَبَلَسْ) .

٣- ش : التَّعَجُّبُ مِنْهُ .

٤- ش : التَّعَجُّبُ مِنْهُ . ق : التَّعَجُّبُ مِنْهُ .

٥- ق : وَغَيْرُ الْمَزِيدِ لِإِنْ كَانَ عَلَى ثَلَاثَةِ أَهْرَافٍ . وَكَانَ مُتَصَرِّفًا ، فَإِنْ كَانَ مِنْ بَابِ (كَانَ) لَمْ يَجَزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ .

٦- م : هذا لَنْ .

٧- ق : " وَإِنْ كَانَ ... مِنْهُ " : مدرجة في الحاشية اليسرى .

إِنَّمَا لَمْ يُجَزَّ التَّعَجُّبُ مِنْهُ إِلَّا بِشَرْطِ الْاِقْتِصَارِ عَلَى الْفَاعِلِ ^(١)، لِأَنَّ الْفِعْلَ ^(٢) الْمُتَعَدِّيَّ لَا يَجُوزُ أَنْ يُتَعَجَّبَ مِنْهُ عَلَى يَدَيَّ عَلَى (فَعْلٍ) بِضَمٍّ (الْعَيْنِ). وَسَبَبُ ذَلِكَ أَنَّ (فَعْلًا) مِنْ أَفْعَالِ الْفَرَائِزِ وَالْكَاتِبِينَ ^(٣)، فَجَبَلَ الْفِعْلَ الَّذِي يُتَعَجَّبُ مِنْهُ كَأَنَّهُ غَرِيزَةٌ ^(٤) فِي الْمُتَعَجَّبِ مِنْهُ، فَلَقِيَ إِلَى (فَعْلًا) مِنْ أَلْفِ ذَلِكَ. وَ (فَعْلًا) لَا يَتَعَدَّى، فَإِذَا لَقِيَ بِالْهَمْزَةِ صَارَ مُتَعَدِّيًّا إِلَى وَاحِدٍ، وَهُوَ الْأِسْمُ الَّذِي كَانَ فَاعِلًا قَبْلَ الْفِعْلِ، وَلِزِمَ إِخْلَالُ حَرْفِ الْجَرِّ عَلَى مَا عَادَا ^(٥) ذَلِكَ ^(٦).

فَلِذَلِكَ لَمْ يُجَزَّ التَّعَجُّبُ فِي بَابِ (ظَنَنْتُ) ^(٧) إِلَّا بَعْدَ الْاِقْتِصَارِ عَلَى الْفَاعِلِ، لِأَنَّكَ تَوَاضَعْتَ حَرْفَ الْجَرِّ عَلَى الْمُفْعُولَيْنِ وَكَمْ ^(٨) تَحْذِنُهُمَا، فَظَنَنْتُ: مَا أَظُنُّ زَيْدًا لِعَمْرٍو لِقَائِهِمَا كَمَا تَقُولُ: مَا أَصْغَرُ زَيْدًا لِعَمْرٍو. أَلَمْ يُجَزَّ لِأَنَّهُ لَا يَتَعَدَّى فَعْلًا إِلَى مَجْرُورَيْنِ يَحْرُمُ جَرُّ مَنْ جَسَّ وَاحِدٌ إِلَّا وَاحِدُهُمَا مَعْرُوفٌ عَلَى الْآخَرِ، نَحْوُ قَوْلِكَ: مَرَرْتُ بِزَيْدٍ وَبِعَمْرٍو، وَلَا بِجُورٍ: مَرَرْتُ بِزَيْدٍ بِعَمْرٍو.

٨- ش: بشرط الاقتصار.

١- ش: فَتَقُولُ... فَاغْلِبْ: ساقطة.

٢- ش: للفعل: أصابها تلف.

٣- النجيزة: الطليعة، يقال: هو كريم النجيزة. (ج): لَحَائِز.

• الْمُتَعَجَّبُ الْبَسِيطُ.

٤- ش: غريزة ونجيزة.

٥- م: عدى.

٦- ابن يونس، فَرَسَ الْمُفْعِلَ، ج١/١٤٤:

انقص فعل التعجب ببناء (أَفْعَلُ) لأنه منقول من الفعل الثلاثي إلى المتعدي، فهو بمنزلة (ذَهَبَ) و (أَذْهَبَهُ).
فإذا قلت: مَا أَحْسَنَ زَيْدًا^١ أفصله: حَسَنَ زَيْدًا، فلو أن الإخبار بأن شيئاً جملة حسناً لفظته بالهمزة، كما تقول في غير التعجب: زَيْدٌ أَحْسَنَ عَمْرًا^٢. ولا يكون هذا الفعل إلا من الأفعال الثلاثية، نحو: (ضَرَبَ) و (عَلَّمَ) و (ظَلَّمَ). فإذا تعجب منها قلت: مَا أَصْغَرَ^٣، و مَا أَعْلَمُ^٤، و مَا أَظْهَرُ^٥.

فإن قيل: إذا زعمت أن هذه همزة التعدي، وهمزة التسمية أبداً تزيد مفعولاً، ولت في التعجب إذا قلت: مَا أَصْغَرَ زَيْدًا^٦ فما زاد تعدياً، لأنه بعد النقل يتعدى إلى مفعول واحد، على ما كان عليه قبل النقل. بل إذا قلت: مَا أَعْلَمَ زَيْدًا^٧ فإنه ينقص بهذا التعدي، لأنه قبل التعجب قد كان مما يتعدى إلى مفعولين، وفي التعجب صار يتعدى إلى مفعول واحد لا غير، فما بال ذلك؟ فالجواب أن التعجب باب مبالغة مدح أو ذم، ونفسه لا يكون إلا بعد تكرار ذلك الفعل منه حتى يصير كالطليعة والغريزة. فحينئذ تنقله في التقدير إلى (فَعْلًا) بالنسب فيصير (ضَرَبَ) و (عَلَّمَ). وهذا البناء لا يكون متعدياً، فإذا أريد التعجب منه نقلوه بالهمزة فيمتدى حينئذ إلى مفعول واحد.

٧- م: في باب ظننت.

• ش: من ظننت وأخواتها.

٨- م: لم.

وَلَا يَجُوزُ أَنْ تَحْتَفَ لَحْدَ الْأَسْمَيْنِ وَتَتْرَكَ الْآخَرَ وَتَدْخُلَ عَلَيْهِ (اللام) ، فتقول :

"مَا أَظُنُّ زَيْدًا يَصْرُو" و^(١) "مَا أَظُنُّ زَيْدًا لِقَلَمٍ" ، لِأَنَّ الْمُفْعُولَيْنِ فِي (٢) هَذَا الْبَابِ لَا يَجُوزُ الْأَقْتِصَارُ عَلَى أَحَدِهِمَا دُونَ الْآخَرِ •••

وَقَوْلِي

[وَالْفِعْلُ الَّذِي يُتَعَجَّبُ مِنْهُ إِنْ كَانَ عَلَى وَزْنِ (فَعْلُ) بِضَمِّ (الْعَيْنِ)] (٣)

إِلَى آخِرِهِ
مِثَالُ ذَلِكَ : (فَرَفُ) ، نَقُولُ فِيهِ : "مَا أَظُنُّهُ" •••

وَقَوْلِي

[وَإِنْ كَانَ عَلَى وَزْنِ (٤) (فَعْلُ) بِفَتْحِ (الْعَيْنِ) (٥) أَوْ كُسْرِهَا، فَلَا يَدْخُلُ

مِنْ تَحْوِيلِهِ (٦) إِلَى (فَعْلُ) بِضَمِّ (الْعَيْنِ) ، وَحِينَئِذٍ يُتَعَجَّبُ مِنْهُ]

التَّكْلِيلُ (٧) عَلَى تَحْوِيلِهِ إِلَى (فَعْلُ) بِضَمِّ (الْعَيْنِ) شَيْئَانِ : أَحَدُهُمَا كَوْنُ الْفِعْلِ بِصِيْرٍ غَيْرِ مُتَعَدٍّ ، وَقَدْ كَانَ قَبْلَ التَّعَجُّبِ مِنْهُ مُتَعَدِّيًا . أَلَا تَرَى أَنَّ (ضَرْبَ) لَوْ بَقِيَ فِي جِهِنَ (٨) التَّعَجُّبُ مِنْهُ عَلَى تَحْوِيلِهِ ، لَلَزِمَ إِذَا تَعَجَّبْتَ مِنْهُ وَلَمْ تَدْخُلْ عَلَيْهِ الْهَمْزَةُ الَّتِي لِلنَّقْلِ (٩) أَنْ يَتَعَدَّى إِلَى مُفْعُولَيْنِ ، فَكُنْتُ نَقُولُ : "مَا أَضْرَبُ زَيْدًا عَمْرًا" ، وَهُمْ لَا يَقُولُونَهُ (١٠) . فَكُلُّ ذَلِكَ عَلَى لَهْمِ (١١) يُتَعَجَّبُ مِنْهُ حَتَّى حَوَّلَ إِلَى (فَعْلُ) لِأَنَّهُ لَا يَتَعَدَّى .

١- قِنْ : أَوْ .

٢- قِنْ : فِي : أَصْلُهَا تَلَف .

٣- قِنْ : إِنْ كَانَ عَلَى وَزْنِ (فَعْلُ) بِضَمِّ (الْعَيْنِ) بَيَّنْتُ مِنْهُ (فَعْلُ) مِنْ غَيْرِ تَغْيِيرٍ .

٤- قِنْ : وَزْنٍ : سَائِلَةٌ .

٥- م : 'إِلَى آخِرِهِ ... الْعَيْنِ' : مَدْرَجَةٌ فِي الْخَاصِيَةِ الْيَسْرَى .

٦- م : تَحْوِيلُهَا .

٧- قِنْ : التَّكْلِيلُ : أَصْلُهَا تَلَف .

٨- قِنْ : حَالٍ .

٩- قِنْ : لِلنَّقْلِ .

١٠- وَلَا يَجُوزُ أَنْ تَعَدَّى فِعْلُ التَّعَجُّبِ إِلَّا إِلَى الَّذِي هُوَ فَاعِلُهُ فِي الْحَقِيقَةِ . نَقُولُ : "مَا أَضْرَبُ زَيْدًا" ! ،

فَسَ (زَيْدٌ) فِي الْحَقِيقَةِ هُوَ الضَّرَابُ . وَلَا يَجُوزُ أَنْ نَقُولَ : "مَا أَضْرَبُ زَيْدًا عَمْرًا" ، وَلَكِنْ لَكَ أَنْ تَدْخُلَ (اللام) ، فَتَقُولَ : "مَا أَضْرَبُ زَيْدًا لِقَلَمٍ" .

• ابْنُ السَّرَّاجِ ، الْأَصُولُ فِي النَّحْوِ ، تَحْقِيقُ عَبْدِ الْحَسَنِ الْفُتَيْحِيِّ ، ج ١ / ١٢٧ .

وَالْآخَرُ أَنَّهُ يُجَوِّزُ لَكَ ^(١) فِي (فَعَلٌ) الْمَفْتُوحِ (الْعَيْنِ) أَوْ الْمَكْسُورِ مَا إِذَا أُرْنَتْ لِلتَّعَجُّبِ مِنْهُ أَنْ تَقْلَهُ إِلَى (فَعَلٌ) بِضَمِّ (الْعَيْنِ) ، فَقُولُ : * لَضَرْبُ الرَّجُلِ * ١* وَ * لَشَرْبُ الرَّجُلِ * ^(٢) ١* ، أَوْ : * مَا أَضْرَبَهُ * ١* وَ * مَا أَشْرَبَهُ * ١* . وَلَا يُجَوِّزُ إِذَا أُرْنَتْ مَعْنَى التَّعَجُّبِ أَنْ يُقْبِهِمَا عَلَى وَزْنَيْهِمَا الْأَمْثَلَيْنِ . فَعَلٌ ذَلِكَ عَلَى أَنَّهُ لَا يُجَوِّزُ لِلتَّعَجُّبِ مِنَ الْفِعْلِ حَتَّى يَحُولَ إِلَى (فَعَلٌ) بِضَمِّ (الْعَيْنِ) . وَالتَّعَجُّبُ فِي ذَلِكَ مَا تَكَرَّرَ مِنْ كَثَرَتِهِ أَوْ لَوْلَا أَنْ يُجْعَلُوا الْفِعْلُ كَأَنَّهُ غَرِيزَةٌ فِي الْمُنْعَجَبِ مِنْهُ مُبَالِغَةٌ •••

وَقَوْلِي

[وَ (مَا) فِي هَذَا النَّبَابِ اسْمٌ تَامٌ فِي مَوْضِعٍ رَفِعٍ عَلَى الْإِبْتِدَاءِ] ^(١)

هَذَا ^(٢) الَّذِي تَكَرَّرَتْهُ هُوَ مَذْهَبُ سَبِيئِيَّةٍ ، أُعْطِيَ أَنْ (مَا) اسْمٌ تَامٌ بِمَنْزِلَةِ (شَيْءٍ) ^(٣) . وَسَاعَ الْإِبْتِدَاءِ بِالنِّكَرَةِ لِأَنَّ التَّعَجُّبَ سَوَّغٌ ذَلِكَ . أَلَا تَرَى أَنَّكَ تَقُولُ : * عَجَبٌ لَزَيْدٍ * ١* ، فَ (عَجَبٌ) نِكَرَةٌ ، وَجَارَ الْإِبْتِدَاءُ بِهِ لِمَا دَخَلَ الْكَلَامَ مِنْ مَعْنَى التَّعَجُّبِ .

وَمَذْهَبُ الْأَخْفَشِ ^(٤) أَنْ (مَا) مَوْصُولَةٌ ، وَلِجَمْلَةٍ لَتِي بَعْدَهَا فِي مَوْضِعِ الصِّلَةِ ، وَالْخَبَرُ مَحْذُوفٌ ^(٥) ، كَأَنَّهُ قَالَ : * مَا أَحْسَنَ زَيْدًا عَظِيمٌ * ، أَوْ : * الَّذِي حَسَنَهُ فِي عَيْنِي عَظِيمٌ مِنَ الْحَسَنِ * ، وَحَذِفَ ذَلِكَ لِأَنَّ الْمَعْنَى بَيِّنَةٌ عَلَيْهِ .

١- م : ذلك .

٢- ش : الرَّجُلُ : مساقلة .

٣- ق : لِلتَّعَجُّبِ ثَلَاثَةُ لَفَظَاتٍ : * مَا أَفْعَلَهُ * ، وَ * فَعَلٌ بِهِ * ، وَ * فَعَلٌ * .

٤- ب : وَ * فَعَلٌ * : * لَفْعُ الرَّجُلِ * . وَلَا تَلْزَمُ (الْكَلَمَ) ، بَلْ يُجَوِّزُ : * قَضُو الرَّجُلِ * .

٥- قالوا : * قَضُو الرَّجُلِ * حين أُرْدُوا المدح والمبالغة ، وهذا البناء لا يكون متعديا .

ابن يعيش ، شَرْحُ الْمُفْتَسَلِ ، جـ ٧/ ١٤٤ .

٦- ش : مَا : مساقلة .

٧- ق : وَالْفِعْلُ الَّذِي بَعْدَهُ فِي مَوْضِعِ خَبَرِهِ ، وَقَابِلُهُ ضَمِيرٌ مُسْتَرْتَفٍ فِي الْفِعْلِ عَائِدٌ عَلَى (مَا) . وَهُوَ مُفْرَدٌ مَذْكَورٌ أَبَدًا عَلَى لَفْظِيًّا .

٨- ش : هُوَ .

٩- زعم الخليل أن قولك : * مَا أَحْسَنَ عَبْدُ اللَّهِ * بمنزلة قولك : * شَيْءٌ أَحْسَنَ عَبْدُ اللَّهِ * ، ودخله معنى

للتعجب .

• سَبِيئِيَّةٌ ، الْكِتَابُ ، تحقيق وشرح عَبْدُ السَّلَامِ مُحَمَّدُ هَارُونَ ، جـ ١/ ٧٧ .

١٠- الْأَخْفَشُ الْأَوْسَطُ (ت ٢١٥ هـ) : مُعِيدٌ بَيْنَ مَسْئَلَةٍ ، أَوْ الْحَسَنُ ، الْمَعْرُوفُ بِالْأَخْفَشِ الْأَوْسَطِ . نحوي ، عالم

وَمَذْهَبُ سَبَبِيَّةٍ أَوَّلَى لِأَمْرَيْنِ : أَحَدُهُمَا أَنَّهُ لَا يَكُونُ فِي الْكَلَامِ إِذْ ذَاكَ لِدَعَاءِ حَنْفٍ . وَالْآخَرُ أَنَّ (مَا) إِذَا قَدِّرَتْ نَكْرَةً كَانَ مَعْنَى التَّنْكِيرِ مُنَاسِبًا لِمَعْنَى التَّعَجُّبِ ، لِأَنَّ التَّعَجُّبَ لَا يَكُونُ كَمَا نَقَمُ إِلَّا خَفِيِّ السَّبَبِ ^(١) ، وَ (مَا) هِيَ الْمُوَافَقَةُ ^(٢) عَلَى ذَلِكَ السَّبَبِ الَّذِي لِأَجْلِهِ كَانَ التَّعَجُّبُ ، فَيُنْبَغِي أَنْ يَكُونَ نَكْرَةً لِأَنَّ التَّنْكِيرَ مُنَاسِبًا لِمَعْنَى الْخَفَاءِ ^(٣) .

وَإِذَا جُمِلَتْهَا مَوْصُولَةٌ كَانَتْ مَعْرِفَةً ، فَيُنْبَغِي إِذْ ذَاكَ أَنْ لَا تَقَعَ إِلَّا عَلَى مَعْلُومٍ ، وَالْمَعْنَى الَّذِي سَبَبُهُ كَانَ التَّعَجُّبُ لَيْسَ مَعْلُومًا ، فَتَقَاضِ مَعْنَى الْمَوْصُولَةِ مَعْنَى التَّعَجُّبِ لِذَلِكَ .

وَقَوْلِي

فِي زِيَادَةِ (أَصْبَحَ) وَ (أَمْسَى) :

[إِنَّ ذَلِكَ لَا يُقَاسُ عَلَيْهِ ^(١)] ^(٢)

باللغة والأدب ، من أهل بُلُح . سكن البصرة وأخذ العربية عن سَبَبِيَّةٍ . صنف كتابا ، وزاد في المروءات - بصر (الخَبَر) . وكان الخليل قد جعل البحر خمسة عشر فاصحت ستة عشر .

• الأعلام .

٨- قال الأَخْفَافُ : وَإِنْ ثَلُثَ جُمِلَتْ (أَحْصَنَ) فِي : " مَا كَانَ أَحْصَنَ زَيْدًا " صلة - (مَا) ، واضمرت الخبر .

• سَبَبِيَّةٌ ، الْكِتَابُ ، تحقيق وشرح عبد السلام مُعَذِّ هَارُون ، ج ١/٧٣ .

• واختلوا في (مَا) ، فهي عند سَبَبِيَّةٍ وَالْخَلِيلِ اسم تلم ، غير موصول ولا موصوف ، وهي في موضع مرفوع بالابتداء ، و (أَحْصَنَ) فعل مضارع غير متصرف ، وفيه ضمير يرجع إلى (مَا) ، و (زَيْدًا) مفعول به ، والجملة في موضع الخبر ، كما تقول : " عَدَّ اللَّهُ أَحْصَنَ زَيْدًا " . وعند الأَخْفَافِ موصولة ، صلتها ما بعدها ، وهي مبتدأ محذوف الخبر . وعند بعضهم فيها معنى الاستفهام ، كله قيل : " أَيُّ شَيْءٍ أَكْرَمُهُ " .

ابن يعيش ، تَرْجُحُ الْمُطَّلَعِ ، ج ٧/١٤٨ ، ١٤٩ .

١- قِي : لِلتَّعَجُّبِ اسْتِفْهَامٌ زَيْدَةً فِي وَصْفِ الْفَاعِلِ خَفِيَ سَبَبُهَا ، وَخَرَجَ بِهَا التَّعَجُّبُ مِنْهُ عَنْ تَطْلُقِهِ .

• يعرف اللغويون للتعجب بأنه :

" شعور داخلي تستغل به النفس حين تستعظم أمرا نادرا ، أو لا مثيل له ، مجهول الحقيقة ، أو خفي السبب " . لهذا يقال : " إِذَا ظَهَرَ السَّبَبُ بَيَّنَّ الْمَجْهُوبُ " .

عَبَّاسُ حَسَنَ ، النُّحُو الْوَلَفِي ، ج ٣/٣٣٩ .

٢- ش : الواقعة .

٣- ش : الخفي .

٤- ش : عَلِيَّةٌ : ساقطة .

٥- قِي : وَقَدْ حَكَيْتْ زِيَادَةَ (أَصْبَحَ) وَ (أَمْسَى) بَيْنَهُمَا - بَيَّنَّ (مَا) وَ (الْفِعْلُ) الَّذِي فِي مَوْضِعِ خَبَرِهَا - إِلَّا أَنَّ ذَلِكَ لَا يُقَاسُ عَلَيْهِ . قَرَأُوا : " مَا أَصْبَحَ أَبْرَدُهَا " ، وَ " مَا أَمْسَى أَتَقَارُفًا " .

مَذْهَبُ (١) الْبَصْرِيِّينَ .

وَأَمَّا الْكُوفِيُّونَ فَحَاسُوا ذَلِكَ فِيهِمَا (٢) حَمَلًا عَلَى قَوْلِهِمْ : « مَا أَصْبَحَ لِرَدِّهَا ١ » ، وَ « مَا أَمْسَى لِنَفْسِهَا ١ » (٣) ، وَيَعْنُونَ (٤) « لَدُنْيَا » ، أَيْ : « مَا لِرَدِّهَا فِي الصَّبَاحِ ١ » ، وَ « مَا أَدْفَاها فِي الْمَسَاءِ ١ » .

وَقَوْلِي

[وَلَا يَجُوزُ تَقْنِيمُ مَعْمُولٍ فِعْلٍ التَّعَجُّبِ عَلَيْهِ] (٥)

مِثَالُ ذَلِكَ قَوْلُهُ (٦) : « مَا أَحْسَنَ زَيْدًا يَوْمَ الْجُمُعَةِ ١ » ، لَا يَجُوزُ أَنْ تَقُولَ : « زَيْدًا مَا أَحْسَنَ يَوْمَ الْجُمُعَةِ » ، وَلَا « يَوْمَ الْجُمُعَةِ مَا أَحْسَنَ زَيْدًا » .

وَقَوْلِي

[وَلَا بُدَّ (٧) مِنْ بِنَائِهِ أَوَّلًا عَلَى وَزْنِ (٨) (أَفْعَلْ)

الَّتِي يُرَادُ بِهَا (٩) : « صَارَ ذَا كَذَا »] (١٠)

١- ش : هو مذهب .

٢- م : فيهما . ش : في أصبح وأمسى .

٣- في .

٤- ابن كَيْس ، شَرْحُ الْمُفَصَّلِ ، ج٧/١٥١-١٥٢ :

ولا يبرز في باب التعجب إلا (كان) وحدها دون غيرها من أحوالها ، وذلك لأنها أم الأفعال ، لا ينفك لعل من معناها . وقد قلوا : « مَا أَصْبَحَ لِرَدِّهَا ١ » ، وَ « مَا أَمْسَى لِنَفْسِهَا ١ » . حتى ذلك الأغفل ولم يحكه سيبويه ، ولنت الضمير لأنه أراد (الْغَدَاةَ) وَ (الْعَيْنِيَّةَ) .

٥- الشَّوَلِي ، مَعْرِضُ الْفَرَاغِ ، تحقيق وشرح عبد المَلِكِ سَلَمُ مَكْرَم ، ج١٠/٢٠٠ .

٦- Howell , Classical Arabic Language , parts II , III (one volume) , page 244 .

٧- ش : يَعْنُونَ : أصابها تلف في البداية .

٨- ق : وَلَا يَجُوزُ تَقْنِيمُ مَعْمُولٍ فِعْلٍ التَّعَجُّبِ عَلَيْهِ لِأَنَّهُ لَا يَقْصُرُ فَلَمْ يَقْصُرْ ذَلِكَ فِي مَعْمُولِهِ .

٩- ش : قولنا .

١٠- ق : لَا بُدَّ .

١١- ش : وَزْنِ : ساقطة .

١٢- ش : الَّذِي يُرَادُ بِهِ .

١٣- ق : وَأَمَّا التَّعَجُّبُ عَلَى طَرِيقَةِ (أَفْعَلٍ بِهِ) فَلَا يَكُونُ إِلَّا مِنَ الْأَفْعَالِ الَّتِي يَسْتَعْجَبُ مِنْهَا عَلَى طَرِيقَةِ (مَا أَفْعَلَهُ) . إِلَّا أَنَّهُ لَا بُدَّ مِنْ بِنَائِهِ أَوَّلًا عَلَى وَزْنِ (أَفْعَلْ) الَّتِي يُرَادُ بِهَا : « صَارَ ذَا كَذَا » ، نَحْوُ قَوْلِهِمْ : « أَفْعَلُ الْمَكَانَ » ، أَيْ : « صَارَ ذَا بَقْلٍ » ، وَحِينَئِذٍ يُبْنَى الْأَمْرُ عَلَيْهِ .

لِلْأَلْبِلِ عَلَى صِحَّةِ ذَلِكَ قَطْعُ هَمْزَةٍ (أَسْمِعْ) وَ (أَبْصُرْ) ^(١). فَلَوْ (٢) كَانَ مِنْ (سَمِعَ) وَلَمْ يُنْقَلْ إِلَى (أَسْمِعْ) لَكَانَتِ الْهَمْزَةُ هَمْزَةً وَصَلٍ، وَلَكَانَتْ مَكْسُورَةً، فَكُنْتُ نَقُولُ: "أَسْمِعْ" يَفْتَحُ (الْمِيمِ) ^(٣) وَكَسِرِ (الْهَمْزَةِ) ^(٤).

وَقَوْلِي

[وَالْأَصْلُ: "أَسْمِعْ زَيْدٌ" وَ "أَبْصُرْ عَمْرُو"]

لَأَنَّهُ ^(٥) مَبْنِيٌّ مِنْ فِعْلٍ لَا يَتَعَدَّى ^(٦)

أَرَدْتُ بِذَلِكَ أَنْ أَبَيِّنَ أَنَّ الْمَجْرُورَ فَاعِلٌ وَ (الْبَاءُ) زَائِدَةٌ، لِأَنَّهُ لَمْ يَمْ مِنْ (أَسْمِعْ) أَيْ: صُلِّحَ دَا سَمِعَ. وَ (أَسْمِعْ) بِهَذَا الْمَعْنَى لَا يَتَعَدَّى، فَكَذَلِكَ لَا يَتَعَدَّى الْأَمْرُ الَّذِي يَكُونُ مِنْهُ.

وَقَوْلِي

[وَسَاعَ وَقَوَّعَ ^(٧) الظَّاهِرِ فَاعِلًا لِلْأَمْرِ بِغَيْرِ (لَامٍ) لَمَّا

لَمْ يَكُنْ أَمْرًا فِي الْحَقِيقَةِ، بَلِ الْمَعْنَى الْخَبَرُ] ^(٨)

١- هـ: أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصُرْ، فذل ذلك على أنه من (أَسْمِعْ) و (أَبْصُرْ).

(أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصُرْ يَوْمَ يَأْتُونَنَا)

How well will they hear and see [the truth] on the Day when they come before Us !

The Message Of The Qur'an, translated and explained by Muhammad Asad ,

Maryam 19/38 , page 461.

٢- هـ: ولو .

٣- م: الميم: مدرجة في الحاشية اليملى .

٤- أمر الثلاثي همزة وصل .

• عَبْدُ اللَّهِ مُحَمَّدُ هَارُونَ ، قَوَاعِدُ الْإِسْلَامِ ، ص ٦٧ .

٥- ق: ولأنه .

٦- ق: يُقَالُ: "أَسْمِعْ زَيْدٌ" وَ "أَبْصُرْ عَمْرُو". وَالْأَصْلُ: "أَسْمِعْ زَيْدٌ" وَ "أَبْصُرْ عَمْرُو".

٧- ق: وَقَوَّعَ .

٨- ق: يَعْني فاعِلُ الْجُمْلَةِ الْقَطْبِيَّةِ: "أَسْمِعْ زَيْدٌ" وَ "أَبْصُرْ عَمْرُو".

• ب: معناه الخبر: معنى "أَحْسَنُ زَيْدٌ": "أَحْسَنُ زَيْدٌ". هذا مذهب البصريين .

أَعْنِي أَنَّ الْأَمْرَ الصَّحِيحَ بَعِيرٌ (لَمْ) إِنَّمَا يَكُونُ فَاعِلُهُ ضَمِيرُ خُطْبٍ، نَحْوُ قَوْلِكَ: "قُمْ"،
 "الْقَدْ". فَلَوْلَا أَنَّ الْأَمْرَ الَّذِي يُزَادُ بِهِ التَّعَجُّبُ لَيْسَ بِأَمْرٍ صَحِيحٍ وَإِنَّمَا هُوَ خَبَرٌ فِي الْمَعْنَى، لَمْ
 يَجْزِ مَجِيءُ الْفَاعِلِ فِيهِ ظَاهِرًا كَمَا يَجِيءُ ذَلِكَ فِي الْخَبَرِ (١) ●●●

وَقَوْلِي

[وَلَا يَلْزَمُ فِي الْفَاعِلِ (الْاَلِفُ وَاللَّامُ) (٢)، فَتَقُولُ (٣): " ضَرَبَ زَيْدٌ "] (٤)

هَذَا الْمَذْمُومُ الَّذِي ذَكَرْتَهُ هُوَ مَذْمُومُ الْأَخْفَشِ (٥) وَالْمُبَرَّدِ (٦)، وَهُوَ الصَّحِيحُ - وَإِنْ كَانَ
 جَمْعُهُورِ السُّعُودِ لَا يَجُوزُونَ (٧) أَنْ يَكُونَ الْفَاعِلُ إِذْ ذَلِكَ إِلَّا مَا يَكُونُ فَاعِلًا فِي بَابِ (نَعَمْ)
 وَ (بَلَى) (٨) - لِأَنَّهُ إِذَا قُدِّرَ فِيهِ مَعْنَى التَّعَجُّبِ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَابِ (نَعَمْ). وَإِنْ قُدِّرَ فِيهِ (٩) الْمَدْحُ لَمْ

١- هُنَّ: ظَاهِرًا، وَإِنَّمَا سَوَّخَ ذَلِكَ فِيهِ كونه خبرًا في المعنى، فجاء الفاعل فيه ظاهرًا كما يجيء مع الخبر.

٢- قِي: الْأَلِفُ وَاللَّامُ.

٣- م: فَتَقُولُ. قِي: فَتَقُولُ.

٤- قِي: وَلَيْسَ التَّعَجُّبُ عَلَى طَرِيقَةِ (فَعَلْ) فَلَا يَجُوزُ لَيْسًا إِلَّا مَا يَتَّعَجُّبُ مِنْهُ عَلَى طَرِيقَةِ (مَا أَفْعَلُ). وَلَا
 يَلْزَمُ فِي الْفَاعِلِ (الْاَلِفُ وَاللَّامُ)، فَتَقُولُ: "ضَرَبَ زَيْدٌ" وَ "ضَرَبَ الرَّجُلُ"، أَيْ: "مَا أَضْرَبُهَا".

٥- انظر من (١٣٨).

٦- التَّحْقِيقُ (٢٨٦ هـ): هُوَ مُحَمَّدُ بْنُ يَزِيدَ الْأَزْدِيُّ إِمَامُ نَحْوَةِ الْبَصْرَةِ لِحَصْرِهِ. وَلَدَ بِهَا سَنَةَ (٢١٠) لِلْهِجْرَةِ،
 وَكُتِبَ مِنْهُ نَشَائِدُهُ عَلَى التَّرْوَدِ مِنَ اللُّغَةِ عَلَى أَعْلَامِ عَصْرِهِ الْبَصْرِيِّينَ. وَشَفَّعَ بِالنُّحُو وَالتَّصْرِيفِ فَازِمَ
 أَبَا عَمْرِو الْجَرَمِيِّ يقرأ عليه كِتَابُ سَبِيحَتِهِ، حَتَّى إِذَا تَوَلَّى لَزِمَ أَبَا عُمَانَ الْمَازِنِيَّ، وَتَصَدَّرَ حَلَقَتَهُ يقرأ عليه
 فَتَكَلَّمَ، وَالطَّلَابُ يسمعون قِرَاجَتَهُ. وَبَلَغَ مِنْ إِعْجَابِ الْمَازِنِيَّ بِفَطْنَتِهِ أَنْ لَقِبَهُ بِالْمُبَرَّدِ بِكسر (الرَّاءِ) لِحَسَنِ
 تَشْبِهِهِ وَتَلْقِيهِ فِي الْعَلَلِ. وَحُورُ الْكَوْفِيِّينَ التَّلَبُّ إِلَى الْمُبَرَّدِ بِفَتْحِ (الرَّاءِ) عَنَّا وَرِوَاهُ أَصَدُ. وَكَالْمُبَرَّدِ يَدُ
 - بِحَقِّ - آخِرَ ثَمَنَةِ الْمَدْرَسَةِ الْبَصْرِيَّةِ الْمُهَيْمِنَةِ. وَقَدْ ذَكَرَهُ ابْنُ جَنِّي قَالًا: "يَدُ جِيلَا فِي الْعِلْمِ، وَإِلَيْهِ
 لَفِضَتْ مَقَالَاتُ أَصْحَابِنَا (يُرِيدُ الْبَصْرِيِّينَ)، وَهُوَ الَّذِي نَقَلَهَا وَقَرَّرَهَا وَلَجَرَى الْفُرُوعِ وَالْعَلَلِ وَالْمَقَائِيسِ
 عَلَيْهَا".

● شَوَقِي ضَيْفَ، فَخُذْ لِسَ التَّحْقِيقَةِ، ص ١٢٣، ١٢٤.

٧- هُنَّ: لَا يَجُوزُ عِنْدَهُمْ.

٨- قِي: وَلَا يَكُونُ فَاعِلًا إِلَّا مَا عَرِّفَ بِالْاَلِفِ وَاللَّامِ، أَوْ مَا أُضِيفَ إِلَى ذَلِكَ، نَحْوُ قَوْلِي: "نَعَمْ الرَّجُلُ زَيْدٌ"
 وَ "نَعَمْ غُلَامُ الْقَوْمِ عَمْرُو"، أَوْ مَضْمَرًا عَلَى شَرِيطَةِ تَفْسِيرِهِ بِاسْمِ ذِكْرِهِ بَدَلَهُ، نَحْوُ قَوْلِكَ: "نَعَمْ رَجُلًا
 زَيْدٌ".

● مُمَجَّلٌ: لِلتَّعَجُّبِ صَيِّغَتَانِ: "مَا أَفْعَلُ" وَ "أَفْعَلْ بِهِ" وَهَذَا صِيغَةُ أُخْرَى يَخْتَلِفُ حَوْلَهَا النُّحَاةُ، وَهِيَ:

"أَفْعَلْ". أَصْلُهَا: الْفَارِيسِيَّةُ وَمَعْظَمُ السَّجَاةِ إِلَى بَابِ (نَعَمْ) وَ (بَلَى)، وَأَضَافَهَا الْأَخْفَشُ إِلَى بَابِ

كَانَ الْفِعْلُ يَقْتَضِي مَحَاً ، أَوْ الذَّمُّ إِنْ كَانَ ^(١) يَقْتَضِي نَمًا ، حِينَئِذٍ ^(٢) يَنْبَغِي أَنْ يُجْزِيَ مَجْزَى (نَعَمْ) وَ (بَلَى) .

وَمِمَّا يَنْبَغِي أَنَّهُ لَا يَنْبَغِي أَنْ يُعَامَلَ مُعَامَلَةُ (نَعَمْ) وَ (بَلَى) إِذَا صُمِنَ مَعْنَى التَّعَجُّبِ زِيَادَةُ (الْبَاءِ) فِي الْفَاعِلِ فِي قَوْلِهِ :

حَبِّ بِالزُّورِ الَّذِي لَا يُرَى ^(٣)

وَ (الْبَاءُ) لَا تَزِيدُ فِي فَاعِلِ (نَعَمْ) وَ (بَلَى) . [المُؤَرِّم]

(التَّعَجُّبُ) . يقول ابن عَصْفُور - ويذهب مذهبه المؤرِّد : هذا الرأي ، ويعني الأخير ، هو الرأي

الصحيح . وبناء على قول المؤرِّم لا يكون فاعل الفعل إلا ما يكون فاعل (نَعَمْ) فقط .

• أبو حَيَّان ، مُنْهَجُ السُّلُوكِ فِي التَّكَلُّمِ عَلَى الْفَيْتَةِ لِمَنْ مَلَكَ ، تحقيق وشرح سِنِّي جُلَيْدَر ، ص ٣٧٨ .

٩- فن : فيه معنى .

١- فن : كان الفعل .

٢- م : حِينَئِذٍ : منجزة في الحاشية اليسرى .

٣- كـ (نَعَمْ) في العمل ، وفي المعنى ، مع زيادة أن الممدوح بها محبوب للقلب (حَبُّ) . وأصله :

(حَبُّبٌ) بالضم ، أي : "صَارَ حَبِيبًا" ، لا من (حَبَبٌ) بالفتح . ثم أذهب فصار (حَبٌّ) . ونضم فاء

(حَبُّ) مفردة من (ذَا) بنقل ضمة العين إليها . كما يجوز إبقاء الفتح ، نحو : "حَبٌّ زَيْدٌ" .

• السَّيْرُطِيُّ ، مُنْهَجُ الْفَرَاغِ ، تحقيق وشرح عبدَ لَمَالٍ سَلَامٍ مَكْرَمٌ ، ج ٥ / ٤٥ ، ٥٢ .

٤- في : وَيَجُوزُ تَحْوِيلُ (الْبَاءِ) الزَّائِدَةِ عَلَى الْفَاعِلِ ، فَيَقَالُ : "صُرِبَ بَرِيدٌ" إِجْرَاءً لَهُ مَجْزَى : "أُصْرِبَ بَرِيدٌ" لِأَنَّهُمَا فِي مَعْنَى وَاحِدٍ . وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُ :

حَبِّ بِالزُّورِ الَّذِي لَا يُرَى مِنْهُ إِلَّا أَصْفَاةٌ أَوْ لِسَامٌ

• بِالزُّورِ : هكذا وردت في المخطوط .

• الطَّرِيحُاحُ بْنُ حَكِيمٍ ، بَيَانُ الطَّرِيحُاحِ ، تحقيق عَزَّةُ حَسَنٌ ، ص ٣٩٢ ، ٣٩٤ :

حَبُّ بِالزُّورِ الَّذِي لَا يُرَى مِنْهُ إِلَّا لَمَحَةٌ عَنْ لِسَامٍ

حَبُّ بِالزُّورِ الَّذِي لَمْ يَرَهُ : الأصل المخطوط :

الزُّورُ : الذي يزورك . اللَّسَامُ : اللقاء اليسير في الأحيان .

• طَرِيحُاحُ بْنُ حَكِيمٍ ، بَيَانُ الطَّرِيحُاحِ ، تحقيق وترجمة كَرْنُوكُ ، ص ٩٧ ، ٣٩ :

حَبِّ بِالزُّورِ الَّذِي لَا يُرَى مِنْهُ إِلَّا لَمَحَةٌ عَنْ لِسَامٍ

الزُّورُ : ما أتاه في المنام . عَنْ لِسَامٍ : يريد عن ليلان ، يقال : "لَمْ يَأْ بِنَا فَلَانٌ" ، أي : لانا .

• ابن عسَّور، شرح جمل القحج، تقديم ووضع همام وقهارس قوَّز الشَّعْر، إشراف جميل بديع بمقرب، جـ ٧٤/٢ :

قَوَّزَ يَمُومٌ (من المَمِيد). زاد (البَاء) في فاعل (حَبَّ) لما دخل الكلام معنى (أَحَبَّ بِالزَّوْدِ) الذي يراد به معنى التعجب مراعاة للمعنى .

• ابن عسَّور، المقرب، تحقيق أحمد عبد الستار الجَوَارِي / عبد الله الجَوَّارِي، جـ ٧٨/١ :

• ابن مَنظُور، إسكان العرب، تحت مادة (زود) :

لَزَّودٌ : فني يزورك . و (رَجُلٌ زَوْدٌ) و (قَوْمٌ زَوْدٌ) و (امْرَأَةٌ زَوْدٌ) و (نِسَاءٌ زَوْدٌ) يكون للواحد والجمع والمنكر والمؤنث بلفظ واحد . قال :

حَبَّ بِالزَّوْدِ الَّذِي لَا يُرَى حِنَّةً ، إِلَّا صَفْحَةً عَنْ لِسَانٍ

• ابن هشام، الفتح المصالح في الفصحة لبن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المجلد الثالث/ ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣ :

قَوَّزَ يَمُومٌ . الزَّوْدُ : يفتح سكنون ، هو الزائر . وأصله مصدر ، فإطلاق على اسم الفاعل . الصفحة : يفتح (الصَّكْد) وسكون (الْبَاء) ، أراد بها صفحة الوجه ، وهي جانبه . يُمُومٌ : جمع لَمَّةٌ ، وهي اللسرة الذي يجاوز شحمة الأنف .

حَبَّ : فعل ماضٍ ذل على إنشاء المدح ، مبني على الفتح ، لا محل له من الإعراب . بِالزَّوْدِ : البَاء : حرف جر زائد ، مبني على الكسر ، لا محل له من الإعراب . لَزَّودٌ : فاعل (حَبَّ) مرفوع ، وعلامة رفعه ضمة مقدرة على آخره ، منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة حرف الجر الزائد . اللَّذِي : اسم موصول ، نعت لـ (لَزَّودٌ) ، مبني على السكون في محل رفع . لَا : حرف نفي ، مبني على السكون ، لا محل له من الإعراب . يُرَى : فعل مضارع ، مبني للمجهول ، مرفوع لتجرده من الناصب والجازم ، وعلامة رفعه ضمة مقدرة على الألف ، منع من ظهورها التعذر . مِنَّةٌ : جار ومجرور متعلق بقوله (يُرَى) . إِلَّا : أداة حصر ، لا فصل لها ، حرف مبني على السكون ، لا محل له من الإعراب . صَفْحَةً : نائب فاعل (يُرَى) مرفوع ، وعلامة رفعه الضمة الظاهرة . قَوَّزَ : حرف طغف ، مبني على السكون ، لا محل له من الإعراب . يُمُومٌ : معطوف بـ (قَوَّزَ) على (صَفْحَةً) ، مرفوع ، وعلامة رفعه الضمة الظاهرة ، وسكن لأجل الوقف . وجلة (لَا يُرَى) ونائب فاعله ، لا محل لها من الإعراب ، صلة للموصول .

الفتاوى فيه قوله : "حَبَّ بِالزَّوْدِ" حيث جاء بفاعل (حَبَّ) التي تعيد معنى (يَعْمُ) مقترنا بـ (البَاء) للزائدة ، وذلك من قبل أن المعنى قريب من معنى صيغة التعجب . أصل (حَبَّ بِالزَّوْدِ) : (حَبَّيْ الزَّوْدِ) فزاد (البَاء) وضم (الحاء) ، لأن (فَعَلَ) يجوز فيه أن تسكن عينه ، وأن تنقل حركته إلى قلبه .

• أبو حيان ، مُنْهَجُ السَّيِّكِ فِي الْكَلَامِ عَلَى أَقْبَابِ بَنِ مَالِك ، تحقيق وشرح مدني جليل ، ص ٣٧٨ :

حَبَّ بِالزَّوْدِ .

- الأَمرُؤِي ، شَرَحَ الأَمرُؤِي عَلَى لَفْظِهِ مِنْ مَالِكٍ ، تَحْقِيقَ مُحَمَّدٍ مَحْيِي الدِّينِ عَبْدِ الحَمِيدِ ، جـ ٢/ ٣٨٠ : حَبٌّ . أَوْ يُنَمُّ .
- التَّشْبِيطِي ، فَعَّعَ الهَوَالِيعَ ، تَحْقِيقَ وَشَرَحَ عَبْدِ القَالِ مَالِكٍ مُخَرَّمٌ ، جـ ٥/ ٥٣ : حَبٌّ بِالْقَوْرِ . أَوْ يُنَمُّ .
- التَّشْبِيطِي ، لَفَّزَ الهَوَالِيعَ عَلَى هَمَعِ الهَوَالِيعَ ، وَضَعَ حَوَالِيَهُ مُحَمَّدٌ بِأَمْلِ عَوْنِ السُّودِ ، جـ ٢/ ٢٩٠ : أَوْ يُنَمُّ . الظَّهَرُ أَنْ مَعْنَى (لَفَّزَ) : زِيَارَةُ غَيْرِ دَائِمَةٍ .
- النُّجْبِي ، الْمَقَاصِدُ النَّحْوِيَّةُ ، جـ ١٥/ ١٦ : حَبٌّ بِالْقَوْرِ . أَوْ لِمَامٍ . قَالَهُ هُوَ لِلطَّرِمَاحِ .
- التَّيَزُّدُ ، الْكَايِلُ ، جـ ٢/ ٢٠٥ : حَبٌّ بِالْقَوْرِ . عَنْ يُنَمُّ .
- حَبٌّ بِالْقَوْرِ : يَقَالُ : " حَبٌّ بِقَلَانٍ ، بِالنَّصَمِ ، أَوْ : مَا أَحَبَّهُ إِلَيَّ .
- يَقَالُ : " شَرِبَ وَفَرَسَ " وَ " رَكِبَ وَرَكِبَ " وَ " تَجَرَّ وَتَجَرَّ " وَ " زَلَّزَ وَزَلَّزَ " .
- وَصَفَةُ كُلِّ شَيْءٍ : وَجْهَهُ وَنَاحِيَتَهُ . وَالنَّمُّ بِالْكَسْرِ : الْغَيْبُ : وَهُوَ فِي الزِّيَارَةِ أَنْ تَكُونَ كُلَّ اسبُوعٍ . وَكَانَهُ يَمْنَى خِيَالًا .

ولقدّم الآن الإعراب الآتي لصيغتي للتعجب : " مَا أَفْعَلُ " و " أَفْعَلْ بِهِ " :

مَا أَحْسَنَ زَيْدًا !

مَا : ما التعجبية ، وهي فكرة تامة بمعنى (شَيْءٌ عَظِيمٌ) ، مبنية على السكون في محل رفع مبتدأ .
أَحْسَنَ : فعل ماضٍ مبني على الفتح الظاهر على الآخر ، والقاعِلُ ضميرٌ مستترٌ فيه وجوباً وتقديره (هُوَ) يعود إلى (مَا) .

زَيْدًا : مفعول به للفعل (أَحْسَنَ) ، منصوب ، وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على الآخر . والجملة الفعلية ، من فعل التعجب وفاعله ومفعوله (أَحْسَنَ زَيْدًا) في محل رفع خبر المبتدأ (مَا) ، والتقدير :
" شَيْءٌ عَظِيمٌ أَحْسَنَ زَيْدًا " ، أَوْ : " جَعَلَهُ حَسَنًا " .

أَحْسَنَ زَيْدًا !

أَحْسَنَ : فعل ماضٍ على صورة الأمر ، أي : على شكله الظاهر فقط دون الحقيقة المعنوية ، جاء على صورة الأمر لإنشاء للتعجب ، مبني على فتح مقدر لمجيئه على هذه الصورة .

السَّاءُ : حرف جر زائد ، لا متعلق له ، مبني على الكسر الظاهر لا محل له من الإعراب (الحُرُوفُ كُلُّهَا مَبْنِيَّةٌ ، وَلَا مَحَلَّ لَهَا مِنَ الإِعْرَابِ) .

زَيْدٌ : اسم مجرور لفظاً بحرف الجر الزائد (السَّاءُ) ، وعلامة جره الكسرة الظاهرة على الآخر ، مرفوع محلاً على أنه فاعل للفعل (أَحْسَنَ) .

أَوْ : فاعل للفعل (أَحْسَنَ) ، مرفوع ، وعلامة رفعه ضمة مقدرة على الآخر ، منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة حرف الجر الزائد ، وهي الكسرة . والتقدير : " حَسَنَ زَيْدٌ " .

بَابُ " مَا لَوْ يَصَدُّ فَأَجْلُهُ " (١)

قَوْلِي (٢)

[إِنْ كَانَ فِي أَوَّلِهِ (٣) هَمْزَةٌ وَصَلٍ]

ضَمَمْتُ أَوَّلَهُ وَثَلَاثَةً ، وَكَسَرْتُ مَا قَبْلَ آخِرِهِ [(٤)]

مِثَالُ ذَلِكَ : " أَتَطْلُقُ " ، " تَقُولُ فِيهِ " ، " تَطْلُقُ " ، " وَكُنْكَ " ، " الْفَتْرُ " ، " وَ" ، " اسْتَخْرَجَ " ، " وَأَشْبَاهُ ذَلِكَ ، " تَقُولُ فِيهِمَا " ، " الْفَتْرُ " ، " وَ" ، " اسْتَخْرَجَ " (٥)

قَوْلِي

[وَإِنْ كَانَ فِي أَوَّلِهِ (تَاءٌ) زَائِدَةٌ]

ضَمَمْتُ أَوَّلَهُ وَثَلَاثَةً ، وَكَسَرْتُ مَا قَبْلَ آخِرِهِ [

مِثَالُ ذَلِكَ : " تَخْرُجُ " ، " تَقُولُ فِيهِ " ، " تَخْرُجُ " (٦)

قَوْلِي

[وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهِ (٧) شَيْءٌ مِنْ ذَلِكَ ضَمَمْتُ أَوَّلَهُ ، وَكَسَرْتُ مَا قَبْلَ آخِرِهِ]

١- الفعل المجهول فاعله (Passive verb) :

- **The Monitor** (a dictionary of Arabic grammatical terms).

٢- ش : قَوْلِي : أصابها تلف .

٣- ق : أَوَّلُ لَفْعٍ .

٤- ق : قَالُوا الْأَعْمَالُ فَنَلَنَّا قَسَمًا : قَسَمٌ لَا يَجُوزُ بِإِلَّا لِلْفِعْلِ بِاتِّفَاقٍ ، وَهُوَ الْأَعْمَالُ الَّتِي لَا تَنْصَرِفُ ، نَحْوُ :

(نَعِمْ) وَ (يَنْعَى) . وَ قَسَمٌ فِيهِ خِلَافٌ ، وَهُوَ (كَانَ) وَ أَخْوَالُهَا الْمُنْصَرَفَةُ . وَ قَسَمٌ لَا خِلَافَ فِيهِ ، فِي جَوَارِ

بَنَاتِهِ لِلْمَقُولِ ، وَهُوَ مَا بَقِيَ مِنَ الْأَعْمَالِ الْمُنْصَرَفَةِ . وَلَمَّْا كَتَبْنَا بِإِلَّا لِلْفِعْلِ فَإِنَّهُ إِنْ كَانَ فِي أَوَّلِ الْفِعْلِ

(هَمْزَةٌ وَصَلٍ) ضَمَمْتُ أَوَّلَهُ وَثَلَاثَةً ، وَكَسَرْتُ مَا قَبْلَ آخِرِهِ .

٦- ق : فِي أَوَّلِهِ .

٥- م : سُخِّرَ : مَدْرَجَةٌ فِي الْحَالِثَةِ الْيُسْرَى .

مِثَالُ ذَلِكَ: 'ضَرَبَ' وَ 'أَفْرَمَ' وَ 'نَحَرَجَ'، تَقُولُ فِيهَا: 'ضَرَبَ' وَ 'أَفْرَمَ' وَ 'نَحَرَجَ' ^(١).

وَقَوْلِي

[وَالْمُضَارِعُ مِنْ جَمِيعِ ذَلِكَ يُضَمُّ أَوَّلُهُ، وَيُفْتَحُ مَا قَبْلَ آخِرِهِ]

مِثَالُ ذَلِكَ: 'يُنْطَلِقُ' وَ 'يُقْتَدِرُ' وَ 'يُسْتَخْرَجُ' وَ 'يُنْتَحَرَجُ' وَ 'يُضْرَبُ' ^(٢).

و 'يُكْرَمُ' وَ 'يُنَحَرَجُ' ●●●

وَقَوْلِي

[وَالْمُعْتَلُّ يَتَغَيَّرُ عَلَى حَسَبِ ^(٣) مَا يُحْكَمُ ^(٤) فِي التَّصْرِيفِ]

مِثَالُ ذَلِكَ: 'قِيلَ' وَ 'بِيعَ'. أَصْلُهُمَا: 'قُولٌ' وَ 'بَيْعٌ' ^(٥). لَكِنَّ الإِعْلَالَ صَيَّرَهُمَا 'قَيْسِلَ' وَ 'بَيْسَ' ^(٦). وَكَانَ يُسَمَّى الضَّمُّ ^(٧) فِي (الْبَاءِ) مِنْ 'بَيْعٌ' وَ (الْقَافِ) مِنْ 'قِيلَ'.

١- ش: "تَقُولُ ... نَحَرَجَ": ساقطة.

٢- ش: ويكرم ويضرب.

٣- ق: حسب.

• ابن منظور، لِسَانُ الْعَرَبِ، تحت مادة (حسب):

وَالْحَسَبُ وَالْحَسْبُ: قَدَرُ الشَّيْءِ، كَقَوْلِكَ: 'الْأَجْرُ بِحَسَبِ مَا عَمِلْتَ وَحَسْبِهِ' أَي: قَدَرِهِ. وَقَوْلُكَ: 'عَلَى حَسَبِ مَا أَسْنَيْتَ إِنْ شُكِرِي لَكَ'، تَقُولُ: 'أَشْكُرُكَ عَلَى حَسَبِ بَلَدِكَ عِنْدِي' أَي: عَلَى قَدَرِ ذَلِكَ.

قَالَ سِيبَوَيْهٍ: وَأَمَّا حَسَبٌ، فَمَعْنَاهَا الْاِكْتِفَاءُ. وَ 'حَسْبُكَ دِرْهَمٌ' أَي: كَفَاكَ.

٤- ش: علم.

٥- م: بوع.

٦- وبذا قلت (قِيلَ) كسرت (الْقَافُ) وحولت عليها حركة (الْعَيْنِ). وذلك قوله: 'بَيْعٌ' وَ 'قِيلَ'.

• سِيبَوَيْهٍ: الْكِتَابُ، تحقيق وشرح عَبْدِ السَّلَامِ مُحَمَّدُ هَارُون، جـ ١/٣٤٢.

• قَوْلِي:

أَقُولُ: تحول حركة العين وهي الكسرة إلى لفاء بعد حذف حركتها الضمة، فتصبح (قُولُ). وقعت الواو ساكنة بعد كسر تطلب ياء، فتصبح (قُولُ).

٧- وأما (الإِسْتِمَالُ) فهو تهيئة العضو للنطق بالضم من غير تصويت، وذلك بأن تضم شفويك بعد الإسكان، وتدع بينهما بعض الانتراج ليخرج منه النطق، فيراهما المخاطب مضمومتين، فيعلم أن أردنا بضمهما الحركة.

فَلَا تُشْعِرُ^(١) بِأَنَّ الْأَصْلَ لَظْمٌ . وَمِنْهُمْ مَنْ يَقُولُ : " قَوْلٌ " وَ " بَوَعٌ " . وَذَلِكَ كُلُّهُ شَيْءٌ أَوْجِبُهُ حُكْمُ
التَّضْرِيكِ ••

وَقَوْلِي

[فَأَيْتُهُ^(٢) يَحْنَفُ إِيمًا^(٣) يَعْلَمُ الْمُخَاطَبُ^(٤)]^(٥)

مَقُولٌ^(٦) ذَلِكَ قَوْلُكَ^(٧) : " قَوْلٌ لِمَطْرُ^(٨) " ••

وَقَوْلِي

[أَوْ جَهْلُ^(٩) الْمُخَاطَبِ]

مِثَالُ ذَلِكَ قَوْلُكَ : " ضَرْبٌ زَيْدٌ " إِذَا كُنْتَ لَا تَعْلَمُ الضَّارِبَ ••

فهو شيء يختص العين دون الأذن ، وذلك إنما يدركه البصير دون الأصم لأنه ليس بصوت يسمع ، وإنما هو بمنزلة تحريك عضو من جسده . ولا يكون الإشماع في الجر والنصب . واشتقاق الإشماع من الشم ، كأنك انشمت الحرف راحة الحركة بأن هيأت العضو للنطق بها .

- ابن يعيش ، معجم التنقيح ، جـ ٦٧/٩ .
- الكلابي ، كتاب اللغة من العربية ، جـ ١٣٢/٧ .

١- ش : فاسمرا .

٢- ش : إله .

٣- ش : إيمًا : ساقطة .

٤- ش : المخاطب به .

٥- ق : وَلَمَّا السَّبَبُ الَّذِي لِأَجْلِهِ يَحْنَفُ الْفَاعِلُ فَأَيْتُهُ...

٦- ش : مثل .

• وَالْمِثْلُ : الشَّيْءُ . يقال : مِثْلٌ وَشَيْءٌ وَشَيْءٌ بمعنى واحد . وَالْمِثَالُ : الْمَقْدَارُ وهو من الشَّيْءِ وَالْمِثْلُ : مَا جُمِلَ مِثَالًا ، أَيْ : مَقْدَارُ الْفِعْلِ يُجْزَى عَلَيْهِ ، وَالْجَمْعُ مِثْلٌ وَكُلَّةٌ •

- ابن منظور ، لسان العرب ، تحت مادة (مِثْل) .

٧- ش : قَوْلُكَ : ساقطة .

٨- ب : يَعْلَمُ : " قَوْلٌ لِمَطْرُ " ، إذ معلوم أن الله أنزله .

٩- ق : لِجَهْلٍ .

وَقَوْلِي

[أَوْ لِلْخَوْفِ عَلَيْهِ]

مِثَالُ ذَلِكَ : " قَتَلَ زَيْدٌ ^(١) قَتَرُ الْقَاتِلِ خَوْفًا عَلَيْهِ مِنَ الْقَوْدِ ^(٢) .

وَقَوْلِي

[أَوْ لِلْخَوْفِ مِنْهُ]

مِثَالُ ذَلِكَ : " قَتَلَ ابْنُ جُبَيْرٍ ^(٣) وَلَا تَتَكْرُ قَاتِلَهُ ، وَهُوَ الْحَجَّاجُ ^(٤) خَوْفًا مِنْهُ .

وَقَوْلِي

[أَوْ لِلتَّعْظِيمِ ، وَذَلِكَ إِذَا كَانَ الْمَفْعُولُ ^(٥) حَقِيرًا]

مِثَالُ ذَلِكَ : " ضَرَبَ اللَّصُّ ^(٦) وَلَا تَتَكْرُ الْفَاعِلُ تَهَانًا بِاللَّصِّ ^(٧) وَتَحْقِيرًا لَهُ .

١- فَم : الم .

٢- الْقَوْدُ : قَتْلُ النَّفْسِ وَالنَّفْسِ الْقَتْلُ . الْقَتْلُ : قَتْلُ الْقَاتِلِ بِالْقَتِيلِ ، أَي : قَتْلُهُ . الْقَاتِلُ : السُّلْطَانُ فَلَهُمَا : قَتْلُ السُّلْطَانِ .

٣- ابْنُ مَطْلُوبٍ ، إِسْمَانُ الْعَرَبِ ، تَحْتَ مَادَّةِ (قَوْد) .

٤- ابْنُ جُبَيْرٍ : مُجِدِّدُ بَنِ جُبَيْرٍ ، كُوفِيٌّ ، أَحَدُ أَعْلَامِ التَّائِبِينَ . أَخَذَ الْعِلْمَ عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عُبَيْسٍ وَعَبْدِ اللَّهِ بْنِ عُمَرَ .

٥- الْحَجَّاجُ : الْحَجَّاجُ بْنُ يُونُسَ الْبَغْدَادِيُّ ، عَامِلُ عَبْدِ الْمَلِكِ بْنِ مَرْوَانَ عَلَى الْبَصْرَةِ وَخُرَاسَانَ . لَمَّا تَوَفَّى عَبْدُ الْمَلِكِ وَتَوَلَّى الْوَلِيدُ أَبْقَاهُ عَلَى مَا بِيَدِهِ . وَالتَّعْظِيمُ - بَضْعُ لُثَاءِ الْمُتَنَةِ وَالْقَلْبِ ، وَبَعْدَهَا الْهَاءُ - هَذِهِ النِّسْبَةُ إِلَى الْكُفَيْفِ ، وَهِيَ قَبِيلَةٌ كَبِيرَةٌ مَشْهُورَةٌ بِالطَّرِيفِ .

٤٤٣

٦- ابْنُ خُلَيْكَانَ ، وَفِيهِ الْأَصْنَافُ ، تَحْقِيقُ إِحْسَانَ عُبَيْسٍ ، الْمَجْلَدُ الثَّانِي / ٣٧١ ، ٢٩ ، ٥٤ .

٧- أَوَّلُ : " الْمَفْعُولُ " : بِمَعْنَى " الْمَفْعُولُ بِهِ " .

٨- م : لِلصِّ .

٩- تَهَانٌ بِالْأَمْرِ : اسْتَحْفَ بِهِ .

الْمُفْجَعُ لِلْوَسْبِ .

وَقَوْلِي

[أَوْ لِلتَّخْفِيرِ ، وَذَلِكَ ^(١) إِذَا كَانَ الْمَفْعُولُ ^(٢) عَظِيمًا]

مِثَالُ ذَلِكَ : " طَمِعَ عَصْرٌ " وَلَا تَذْكُرُ الْمَلِجَ ^(٣) إِجْلَالًا لِعَصْرٍ - رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ ^(٤) - عَنْ أَنْ يَذْكُرَ اسْمُ الْمَلِجِ مَعَ اسْمِهِ ^(٥) .

وَقَوْلِي

[أَوْ بِرِخَامَةِ الْوِزْنِ ، أَوْ لِتَوَافُقِ الْقَوَافِي]

مِثَالُ ذَلِكَ قَوْلُهُ :
وَأَذْرَكَ ^(٦) الْمُتَبَقَّى مِنَ ثَمِيلَتِهِ ^(٧)
وَمِنْ ثَمَائِلِهَا ^(٨) ، وَاسْتَنْشَى الْغُرْبَ ^(٩) [الْبَسِيطُ]

١- ش : وَذَلِكَ : ساقطة .

٢- قَوْلٌ : " الْمَفْعُولُ " : يعني " الْمَفْعُولُ بِهِ " .

٣- الْمَلِجُ : بالكسر : الْمَيِّرُ . الرجل القوي الضخم من كبار العمم . وبعض العرب يطلق (الْمَلِجُ) على الكافر مطلقا . المصح : عَلُوجٌ وَأَعْلَاجٌ وَعِلَاجَةٌ .

• الْقَرَبُ الْمَعَارِدُ فِي مَصَحِّ الْعَرَبِيَّةِ وَالْمَعَارِدِ .

٤- م : صَحَّةٌ : مدرجة في الحاشية اليسرى .

٥- ش : معه .

٦- م : وَأَذْرَكَ .

• ش : وَأَذْرَكَ .

٧- ش : ثَمَائِلُهُ .

٨- م : ثَمَائِلُهُ .

٩- ش : الْعَرَبِ .

• كُو الرُّمَّةُ ، يَبْقَى ذِي الرُّمَّةِ ، شرح البائلي ، تقديم وتحقيق وَلَمِصَح الصَّدِّ ، المجلد الأول / ٥٨ :

وَأَذْرَكَ الْمُتَبَقَّى مِنْ ثَمِيلَتِهِ وَمِنْ ثَمَائِلِهَا ، وَاسْتَنْشَى الْغُرْبَ

(وَأَذْرَكَ الْمُتَبَقَّى) يريد : أن الحر أدرك ما بقي في جوفه من علفه . و (الْمُتَبَقَّى) : ما في بطونها من

الصلف ، أدركه الحر فأذخه ، وهو : الثميلة . (وَاسْتَنْشَى الْغُرْبَ) ، أي : شَمَّ . و (الْغُرْبُ) : ما سال بين

البئر والوعوض من الماء . وإنما لُتَشْنِشَ من العطش وطلب الماء .

• ابن فارس ، مَعْجَمُ مُقَابَيْسِ الْفُحَّةِ ، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون جـ ٤ / ٤٢٠ :

الغَرْبُ : حَدُّ الشَّيْءِ . يقال : هَذَا غَرْبُ السَّيْفِ . الغَرْبُ : الدَّلْوُ العُظْمَى . والغَرْبُ أيضا يسكون (الزَّوَامِ) في قولهم : " أَتَاهُ سَهْمٌ غَرْبِي " إذا لم يدر من رماه به . ولما (الغَرْبُ) بفتح (الزَّوَامِ) ، فيقال : " إِنَّ غَرْبَ : الزَّوَامِيَّةَ " . والغَرْبُ : ما انصب من الماء عند البئر فتغيرت رائحته . قال لُؤْلُؤَةُ :

وَاسْتَنْشَى الْغَرْبُ

والبيت بتمامه في الحاشية .

- ابن منظور ، لسان العرب ، تحت مادة (غ ر ب) ، ثمل ، نشأ) :
وَأَدْرَكَ . وَأَدْرَكَ .

الغَرْبُ : الماء الذي يسيل من الدلو ، وقيل : هو كل ما انصب من الدلو ، من لدن رأس البئر إلى الحوض . وقيل : الغَرْبُ : الماء الذي يقطر من الدلاء بين البئر والحوض ، وتتغير ريحه سريعاً . وقيل : هو ريح الماء والطين لأنه يتغير ريحه سريعاً . قال لُؤْلُؤَةُ :

وَأَدْرَكَ الْمُتَبَقَّى مِنْ ثَمَلِيَّتِهِ وَمِنْ ثَمَلِيَّتِهَا ، وَاسْتَنْشَى الْغَرْبُ

وَالثَّمَلَةُ (الجمع : الثَّمَلُ) : البقية من الطعام والشراب تبقى في البطن ، قال لُؤْلُؤَةُ يصف عرواً وابنه :
وَأَدْرَكَ الْمُتَبَقَّى ... إلى آخر البيت .

يسكن ما بقي في أمعائها وأعضائها من الرُّطْبِ (الكلال) واللف . وَاسْتَنْشَى الْأَخْبَارُ ، أي : بحث عنها وطلبها .

- الأزهري ، تفسير اللغة ، تحقيق عبد السلام مَصْحُود ، مراجعة محمد علي الجار ، جـ ١ / ١١٣ .
- البكري ، معجم اللغة ، نسخ وتصحيح وتنقيح وتحقيق عبد العزيز الميموني ، جـ ١ / ٨١ :
قال لُؤْلُؤَةُ وذكر حملاً وَثَقَا :
وَأَدْرَكَ الْمُتَبَقَّى .

- الزبيدي ، تاج العروس ، المجلد الأول / ٤٠٧ .
- القزويني ، ديوان الأندلس ، تحقيق أحمد مختار عَر ، مراجعة إبراهيم أنيس ، جـ ٤ / القسم الأول / ١٢٩ :
وَأَدْرَكَ الْمُتَبَقَّى . وَاسْتَنْشَى الْغَرْبُ .
وَاسْتَنْشَى الرِّيحَ ، أي : شَمَمَهَا ، قال لُؤْلُؤَةُ :

وَأَدْرَكَ الْمُتَبَقَّى مِنْ ثَمَلِيَّتِهِ وَمِنْ ثَمَلِيَّتِهَا وَاسْتَنْشَى الْغَرْبُ

- القزويني ، الأنساب ، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي في دار الأفاق الجديدة ، جـ ١ / ١٧ :
وَأَدْرَكَ الْمُتَبَقَّى .
- أدرك : فني . وَاسْتَنْشَى : شَمَمَ ، ومنه التَّمَنُّؤُة : الراحة .
- الغرشي ، جريدة لشعار العرب ، شرح وضبط وتقديم علي قاعور ، ص ٤٣٩ : وَأَدْرَكَ الْمُتَبَقَّى . يتبع

أَلَا تَرَى أَنَّهُ لَوْ بَنِي (أَدْرَكَ) لِفَاعِلٍ لَكَانَ ذِكْرُ الْفَاعِلِ يُفْسِدُ الْوَزْنَ . وَكَذَلِكَ لَوْ بَنِي (اسْتَنْشَى) لِلْفَاعِلِ لَكَانَ (الْعَرَبُ) ^(١) مُنْصَوِّبًا ، فَتُخْتَلَفُ الْقَوَالِي بِذَلِكَ ^(٢) .

وَقَوْلِي

[أَوْ لِنُقَارِبِ الْأَسْجَاعِ] ^(٣)

مِثَالُ ذَلِكَ قَوْلُ عَرَبِيٍّ - مِنْ عَنِّي ^(٤) : " فَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَا تُكْتَبُ ^(٥) نِعْمَةٌ وَلَا تَنْفَدُ ^(٦) قِسْمُهُ " ^(٧) . أَلَا تَرَى أَنَّهُ لَوْ قَالَ : " لَا تُكْتَبُ لِحَدِّ نِعْمَةٍ " لَنَقَاوَتْ مَا بَيْنَ السَّجْعَيْنِ .

اسْتَنْشَى : شَمَّ .

١- ش : الْعَرَبُ .

٢- ش : فَتُخْتَلَفُ الْقَوَالِي . لَمَّا بَنِي (اسْتَنْشَى) لِلْمَقُولِ تَنَفَّتِ الْقَوَالِي لِذَلِكَ .

٣- ق : الْأَسْجَاعُ .

• سَجَعَتِ الْحَمَامَةُ وَتَنَفَّتْ تَسْجَعُ سَجْعًا : رَدَدَتْ صَوْتَهَا عَلَى طَرِيقَةٍ وَاحِدَةٍ . مِثْلُ فُلَانٍ : تَكَلَّمَ بِكَلَامٍ لَهُ فَوَاسِلَ كَوَاسِلِ الشَّعْرِ مَقَى غَيْرِ موزون . السَّجْعُ : الْكَلَامُ الْمُقَى غَيْرِ الْموزون . الْجَمْعُ : اسْجَاعٌ ، وَسُجْرَجٌ .

• الْمَعْجَمُ الْوَسِيطُ .

٤- ش : مَنْ عَنِّي : سَائِلَةٌ .

• عَنِّي اللَّهُ قَلْبًا : جَمَلَهُ عِنْدِي .

٥- كَتَّ الْقَوْلُ يَكْتُ كَتًّا : عَدَمٌ وَأَحْصَاءٌ . وَكَثُرَ مَا يَسْتَعْمَلُونَهُ فِي الثَّنَى ، يَقَالُ : " لَتَقَا بِجَيْشٍ مَا يُكْتُ " : مَا يَعْلَمُ عَدَمَهُ وَلَا يَحْصِي .

٦- لَدَا الشَّيْءِ يَنْفَدُ نَفْدًا وَيَنْفَدُ : فَنِيَ وَذَهَبَ . وَلِي التَّنْزِيلُ الْعَزِيزُ :

﴿ قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِصْرًا لَظَلَمْنَاكَ رَبِّي لَنَفِثَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَذَ حُلُمَانَا رَبِّي ﴾

٧- الْقِسْمَةُ : التَّصْيِبُ . الْجَمْعُ : قِسْمٌ .

: ٧٦٠٥٤٤

• الْمَعْجَمُ الْوَسِيطُ .

وَقَوْلِي

[فَالْمَصْدَرُ بِشَرْطِ أَنْ يَكُونَ مُخْتَصًّا ^(١)]

إِلَى آخِرِهِ

سَأَلُ الْمُخْتَصِّ ^(٢) فِي اللَّفْظِ قَوْلُكَ : "سِيرَ عَلَيْهِ سَيْرٌ شَدِيدٌ" ^(٣) . وَمِثَالُ الْمُخْتَصِّ تَقْدِيرًا :
 "قِيلَ فِيهِ قَوْلٌ" أَوْ : "قَوْلٌ حَسَنٌ" فَحُذِفَتِ الصِّفَةُ ^(٤) لِلدَّلَالَةِ ، وَتَعْنِي بِالتَّصْرِيفِ أَنْ يَسْتَعْمَلَ فِي
 مَوْضِعِ السَّرْفِ وَالنَّصْبِ وَالْخَفْضِ ، نَحْوُ : "ضَرَبَ" وَ "فِيَهُمْ" وَ "سِيرَ" ^(٥) . فَإِنْ لَزِمَ لِلنَّصْبِ
 عَلَى الْمَصْدَرِيَّةِ ، نَحْوُ : "سُبْحَانَ اللَّهِ" وَ "مَعْلَى اللَّهِ" لَمْ يَجُزْ أَنْ يُقَامَ مَقَامَ الْفَاعِلِ ، لَا يُقَالُ :
 "سَبَّحَ سُبْحَانَ اللَّهِ" .

وَمِثَالُ ظَرْفِي الْمَكَانِ وَالزَّمَانِ الْمُتَصَرِّفِينَ قَوْلُكَ : "سِيرَ عَلَيْهِ يَوْمَانِ" وَ "مُرَّ بِهِ
 فَرْسَخَانِ" ^(٦) . فَإِنْ كَانَا غَيْرَ مُتَصَرِّفِينَ لَمْ يَجُزْ ذَلِكَ فِيهِمَا ، لَا يُقَالُ : "سِيرَ عَلَيْهِ بَعْدَ ذَلِكَ يَوْمَانِ" ^(٧)

١- ق : وَأَمَّا الْمُفْعُولَاتُ الَّتِي يُقَامُ مَقَامُ الْفَاعِلِ فَالْمَصْدَرُ بِشَرْطِ أَنْ يَكُونَ مُخْتَصًّا لِقَوْلِهِ تَقْدِيرًا ، وَتُسَمَّى قَا
 وَظَرْفُ الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ بِشَرْطِ أَنْ يَكُونَا مُتَصَرِّفِينَ ، وَالْمَقُولُ بِهِ الْمَرْجُوحُ ، وَالْمُفْعِلُ ، وَأَعْلَى بِهِ الْمَجْرُورُ .

٢- والمصدر المتصرف لا يوبى عن الفاعل إلا إذا كان مع تصرفه مختصا . والمراد باختصاصه أن يكون مقيدا
 غير مبهم . ويختص بالوصف ، نحو : "وَقَفَّ وَقُوفًا طَوِيلًا" ، أو بيان الحد ، نحو : "نَهَلَ فِي الْأَمْرِ
 نَهْلَتَانِ ، أَوْ نَهْلَتَانِ" ، أو ببيان النوع ، نحو : "سِيرَ سَيْرٌ الصَّالِحِينَ" .

• فَلِلَّذِينَ ، جَمِيعُ الذُّرَى مِنَ الْقَرَبَةِ ، جـ ٢٥٤/٢ .

٣- لَا تَقُولُ : "ضَرَبَ ضَرْبًا" لِأَنَّهُ لَا فائدة في ذلك . ومثال القابل منه قوله : "ضَرَبَ ضَرْبًا شَدِيدًا" .

• ابن جَوَل ، شَرَحَ ابْنَ عَرَبٍ ، تحقيق مُحَمَّدُ مَحَبِّي الدِّينِ عَبْدُ الْحَمِيدِ ، جـ ٥٠٨/١ .

• ابن مَنَام ، شَرَحَ فَطْرُ اللَّذِي ، تقديم ووضع هولمز وفهارس إدوين بِنِيعِ يَحْيَى ، ص ١٧٦ :

لا يجوز : "ضَرَبَ ضَرْبًا" لعدم الاختصاص . فإن قلت : "ضَرَبَ ضَرْبًا شَدِيدًا" جاز لحصول الاختصاص
 بالوصف .

٤- ش : الصِّفَةُ : سَائِلَةٌ .

٥- والمراد بالتصرف ألا يلزم النصب على المصدرية ، وإنما ينتقل بين حركات الإعراب المختلفة . فتارة يكون

مرفوعا ، وأخرى يكون منصوبا ، أو مجرورا ، على حسب حالة الجملة ، مثل : (فَهُمْ ، جُلُوسٌ ، تَعْلَمُ) ،

نحو : (فَهُمْ ضَرُورِيٌّ لِلْمُعْتَمِدِ) ، (إِنَّ الْفَهْمَ ضَرُورِيٌّ لِلْمُعْتَمِدِ) ، (اعْتَمَدْتُ عَلَى الْفَهْمِ) .

وكذا الباقي ونظائره مما لا يلزم النصب على المصدرية ، لأن ملازمته النصب على المصدرية تمنع أن

يكون مرفوعا مطلقا ، فلا يصلح نائب فاعل أو غيره من المرفوعات .

• عَبَّاسُ حَسَنٌ ، النَّحْوُ لِلْوَلِيِّ ، جـ ١١٣/٢-١١٤ .

٦- الْقَرَمِخُ : مِقْيَاسُ قَدَمٍ مِنْ مَقَاسِيسِ الطُّولِ ، يَقْدَرُ بِثَلَاثَةِ أَمْيَالٍ . الجمع : قَرَامِخٌ . ^(٨) الْمَعْجَمُ الْوَسِيطُ .

وَلَا قُيِّدَ عِنْدَكَ . لِأَنَّ (بُعْدَاتِ يَنْ) وَ (عِنْدُكَ) ^(١) لَا يَتَصَرَّفَانِ . بَلْ كَلَّمَ الْعَرَبُ فِي (بُعْدَاتِ يَنْ) النَّصْبَ عَلَى الظَّرْفِيَّةِ ، وَفِي (عِنْدُكَ) النَّصْبَ عَلَى الظَّرْفِ ^(٢) أَوْ الْجَرِّ بِـ (مِنْ) .

فَأَمَّا مَا حَكِيَ مِنْ قَوْلِ الْعَرَبِ : "أَوَّلُكَ عِنْدِي" ؟ فَقَدْ أُخْرِجَتْ فِيهِ (عِنْدُ) عَنْ مَعْنَاهَا . وَجُعِلَتْ بِمَعْنَى (مَكَانٍ) ، كَأَنَّهُ ^(٣) قَالَ : "أَوَّلُكَ مَكَانٌ يَخْتَصُّ بِكَ" ؟ . وَإِلَّا فَمَعْلُومٌ أَنَّ كُلَّ أَحَدٍ لَا بُدَّ لَهُ مِنْ أَنْ يَكُونَ عِنْدَ شَيْءٍ ، أَوْ يَكُونَ عِنْدَهُ شَيْءٌ .

وَمِثَالُ الْمَعْلُومِ بِهِ الْمُسَرَّحُ : "ضَرْبُ زَيْدٍ" . وَمِثَالُ الْمُقَيَّدِ : "سِيرُ زَيْدٍ" ^(٤) .

٧- يقال : "لَقِينَهُ بُعْدَاتِ يَنْ" إِذَا لَقِيَهُ بَعْدَ حِينَ . وَلَقِيلَ : "بُعْدَاتِ يَنْ" أَيْ "بَعْدَ فَرَاقٍ" وَهُوَ مِنْ ظُرُوفِ الزَّمَانِ الَّتِي لَا تَتِمُّكَ ، وَلَا تَسْتَمِلُ إِلَّا ظَرْفًا

• ابن منظور ، لسان العرب ، تحت مادة (بعد) .

١- م : وَنَدَّكَ .

٢- م : "وَفِي" الظرف : "مدرجة في الحاشية اليمنى .

٣- هـ : فَانْه .

٤- التمثل في القصد إلى المفعول به على ضربين : فعل متعد بنفسه ، وفعل متعد بحرف جر . فالمتعدى بحرف الجر نحو قولك : "مَسَرَّتْ زَيْدٌ" و "نَظَرْتُ إِلَى عَمْرٍو" . والمتعدى بنفسه نحو قولك : "هَضَبْتُ زَيْدًا" و "كَلَّمْتُ عَمْرًا" .

• ابن جني ، التمر في العربية ، تقديم وتحقيق وتعليق حُسين محمد مُحمَّد دُرُف ، ص ١٢٤ .

• من الممكن جعل الفعل الثلاثي متعدبا إلى مفعول به واحد ، وذلك بإدخال حرف الجر الأصلي المناسب للمعنى على الاسم الذي يعتبر في الحكم - لا في الاصطلاح - مفعولا به متغويا للفعل اللازم ، ليكون حرف الجر الأصلي مساعدا على توصيل أثر الفعل إلى مفعوله المعلوي ، فمثل : (فَعَدَ) و (خَسَرَجَ) ، يقال في تحديده بحرف الجر : "فَعَدَ الْمَرْبِضَ عَلَى الْمُسِيرِ" و "خَسَرَجْتُ مِنَ الْقَرْيَةِ" فكلمة (الْمُسِيرِ) و (الْقَرْيَةِ) هي من الناحية المعنوية في حكم المفعول به ، ولوقوع أثر الفعل عليها ، وإن كانت لا تسمى في اصطلاح النحاة مفعولا به حقيقيا ، لأن المفعول به الحقيقي عندهم هو الذي يقع عليه الأثر مباشرة نون مساعدا . ولهذا يسمون التعدية بحرف الجر (تعدية غير مباشرة) لأنها جاءت نتيجة معاونة قامت للفعل اللازم ، ولم يستطع التعدية إلا بهذه المعاونة .

• جُوَيْسُ حَسَن ، النحو في ، ج٢/ ١٥٨ ، ١٥٩ .

• الفلاحي ، جامع النحويين العرب ، ج١/ ٣١-٣٢ .

الفعل المتعدى إما متعد بنفسه . وإب متعد بغيره . فالمتعدى بنفسه ما يصل إلى المفعول به مباشرة . أي بغير واسطة حرف الجر مثل "بَرَزْتُ الْقَلَمَ" ومفعوله يسمى صريحا . والمتعدى بغيره ما يصل إلى المفعول به بواسطة حرف الجر مثل "دَهَبْتُ بِكَ بِمَعْنَى أَذْهَبْتُكَ" ومفعوله يسمى غير صريح

وَقَوْلِي

[وَأَمَّا الْأَوَّلَى مِنْهَا بِالْإِقَامَةِ إِذَا اجْتَمَعَتْ] ^(١)

إِلَى آخِرِهِ

مِثَالُ اجْتِنَاعِ الْمَفْعُولِ بِهِ الْمَصْرُوحُ مَعَ غَيْرِهِ مِمَّا يَقَامُ مَقَامَ الْفَاعِلِ : سَمِيتُ أَخَاكَ بِرَيْدٍ يَوْمَ الْجُمُعَةِ أَمَامَ عَمْرٍو تَسْمِيَةً ، نَقُولُ إِذَا بَنَيْنَا الْمَفْعُولَ : سَمِيتُ أَخَاكَ بِرَيْدٍ يَوْمَ الْجُمُعَةِ أَمَامَ عَمْرٍو تَسْمِيَةً ^(٢) . وَلَا يَجُوزُ غَيْرُ ذَلِكَ .

المفعول به المصروح هو المفعول به الصريح ، إذ أصل العبارة : "ضُرِبَ رَيْدٌ" هو مثلا : "ضُرِبَتْ رَيْدًا" . فالمفعول به المصروح (رَيْدًا) قام مقام الفاعل ، أي أصبح نائب فاعل والمفعول به المقيد هو المفعول به غير الصريح ، إذ أصل العبارة "سَمِيتُ بِرَيْدٍ" هو مثلا : "سَمِيتُ بِرَيْدٍ" .
 هـ (رَيْدٌ) مجرور لفظا بحرف الجر ، منصوب محلا على أنه مفعول به غير صريح غير أنني لا أفضل هذا الإعراب ، لأن ذلك يقال في حرف الجر الزائد ، بينما حرف الجر هنا حرف جر أصلي لذا نقول بعد إعراب (بِرَيْدٍ) : "والجار والمجرور متعلقان بالفعل (سَمِيتُ)"

والآن أقدم إعراب "سَمِيتُ بِرَيْدٍ" حسب رأيي الشائع .

سَمِيتُ : فعل ماضٍ ، مبني للمجهول ، مبني على الفتح الظاهر على الآخر بِرَيْدٍ : البَاء : حرف جر ، مبني على الكسر الظاهر ، لا محل له من الإعراب رَيْدٌ : اسم مجرور بحرف الجر (البَاء) ، وعلمة جره الكسرة الظاهرة على الآخر ، والجار والمجرور (بِرَيْدٍ) في محل رفع نائب فاعل للفعل (سَمِيتُ) .

ولقد ورد في "النَّحْوِ الْوَقْفِيِّ" لِجَمَلِ حَسَنٍ . وتحت باب "الْأَشْيَاءُ الَّتِي تَتَوَبَّعُ عَنْ الْفَاعِلِ بَعْدَ حَنْفِهِ" . جـ ١١٧/٢-١١٨ الآتي :

"وأما الجار مع مجروره ، فإن كان حرف الجر رائداً نحو "مَا صَوَدِرَ مِنْ شَيْءٍ" فلا خلاف في أن النائب هو المجرور وحده ، وأنه مجرور لفظاً ، مرفوع محلاً .
 أما حرف الجر الأصلي مع مجروره ، نحو "قُدِّعَ فِي الْحَدِيقَةِ النَّاصِرَةُ" فالصحيح أن الذي يتوابع منها عن الفاعل هو المجرور وحده (يرغم أن الشائع على الأسمنة هو الجار مع مجروره . ولا مانع من قبوله تيسيراً وتنفيها) .

و "قُدِّعَ الْفَاضِحُ لِئَلِي الْجَارِمِ وَصُطِّلَ أَمِيرٌ" . جـ ٧٠/١ . يؤيد الشائع على الأسمنة ، حيث يقول في إعراب صَرِيحٍ فِي اللَّيْلِ

صَرِيحٌ : فعل ماضٍ ، مبني للمجهول . فِي اللَّيْلِ : جار ومجرور نائب فاعل .

هذا الكلام يعود إلى ما جاء في المحطوط ^{الْمَقْرَبِ} وَأَمَّا الْمَفْعُولَاتُ الَّتِي يَقَامُ مَقَامَ الْفَاعِلِ ..

نظر مر (٢٧) "فِي تَقْوِيلِ تَسْمِيَةٍ" حاصه

وَمِثَالُ مَا لَا يَكُونُ لَهُ مَفْعُولٌ مُمَرَّحٌ مِنَ الْفِعْلِ الْمَبْنِيِّ الْمَفْعُولِ ، الْمَسْأَلَةُ الْمَنْكُورَةُ إِذَا حُذِفَتْ مِنْهَا (الْأَخ) ، فَتَقِيمُ إِذْ ذَلِكَ أَيُّ الْيَوَالِي شُنْتُ .
 لَيْسَ أَقْسَمْتُ الْمَجْرُورَ (١) تَصَبُّتَ (يَوْمَ الْجُمُعَةِ) وَ (أَمَلْتُ عَمْرًا) وَ (تَسْمِيَةً) ، فَتَقُولُ :
 "سَمِيَّ بَرْزِيذٍ (٢) يَوْمَ الْجُمُعَةِ أَمَلْتُ عَمْرًا تَسْمِيَةً" .
 وَإِنْ أَقْسَمْتَ (يَوْمَ الْجُمُعَةِ) رَفَعْتَهُ وَتَرَكْتَ مَا عَدَاهُ عَلَى حَالِهِ ، فَتَقُولُ : "سَمِيَّ بَرْزِيذٍ يَوْمَ الْجُمُعَةِ أَمَلْتُ عَمْرًا تَسْمِيَةً" (٣) .
 وَكَذَلِكَ إِنْ أَقْسَمْتَ (الْأَمَلُ) ، أَوْ (تَسْمِيَةً) رَفَعْتَ الْمَقَامَ مِنْهُمَا وَتَرَكْتَ مَا عَدَاهُ عَلَى حَالِهِ .
 إِلَّا أَنْ يَكُونَ الْمَصْدَرُ مَخْتَصِمًا فِي اللَّفْظِ ، فَإِنْ إِقَامَتُهُ إِذْ ذَلِكَ أَوَّلَى مِنْ إِقَامَةِ مَا عَدَا الْمَفْعُولَ بِهِ

- ١- يلوب عن الفاعل بعد حذفه المجرور بحرف الجر ، نحو : "نَظَرْتُ فِي الْأَمْرِ" على شرط أن لا يكون حرف الجر للتعليل ، فلا يقال : "وَلَقَّ لَكَ" ولا "مِنْ أَجْلِكَ" .
 • الغلابيني ، جُلَيْعُ الدُّوَسِ الْعَرَبِيَّةِ ، ج ٢ / ٢٥٢-٢٥٣ .
 ٢- غير أنني إذا أردت إعراب "سَمِيَّ بَرْزِيذٍ" أقول :

"سَمِيَّ" فعل مضارع مبني على الفتح لظاهر على الآخر ، وهو مبني للمجهول . ونائب الفاعل ضمير مستتر جوارا تقديره (هُوَ) ، يعود إلى (الْأَخ) ، وهو المفعول به الأول . بَرْزِيذٍ : البناء : حرف جن زائد ، مبني على الكسر لظاهر ، لا محل له من الإعراب ، ولا متعلق له . بَرْزِيذٍ : اسم مجرور لفظا بحرف الجر للزائد (لِلْبَاءِ) ، وعلامة جره الكسرة الظاهرة على الآخر ، مجرور لفظا ، منصوب محلا على أنه مفعول به ثان للفعل (سَمِيَّ) .

وتفصيل ذلك الآتي :

سَمِيَّ مُحَمَّدٌ أَخَاهُ زَيْدًا

لفاعله المفعول به الأول المفعول به الثاني

سَمِيَّ أَخُوهُ زَيْدًا

نائب فاعل (المفعول به الأول) المفعول به الثاني

سَمِيَّ زَيْدًا

المفعول به الثاني

نائب الفاعل ضمير مستتر جوارا تقديره (هُوَ) ، يعود إلى (الْأَخ) ، وهو المفعول به الأول .

٣- ش : "وَإِنْ أَقْسَمْتَ ... تَسْمِيَةً" : ملاحظة .

المُسْرَحُ ، نَحْوُ قَوْلِكَ : " سِيرَ يَزِيدُ يَوْمَ الْجُمُعَةِ أَمْلَمَ عَمْرُو سِيرًا شَدِيدًا " . فَرَفَعَ (سِيرَ) وَتَرَكَ مَا عَدَاهُ عَلَى حَالِهِ لَوْلَى مِنْ إِقَامَةِ الْمَجْرُورِ أَوْ أَحَدِ الطَّرَفَيْنِ .

وَمِثَالُ إِقَامَةِ الْأَوَّلِ ^(١) فِي بَابِ (أُعْطِيَ) : " أُعْطِيَ زَيْدٌ دِرْهَمًا " . وَقَدْ يَجُوزُ أَنْ يُقَالَ : " أُعْطِيَ دِرْهَمٌ زَيْدًا " فَيَقَامُ الثَّانِي وَالْمَعْنَى وَاحِدٌ ^(٢) .

وَمِنْ النُّحَوِيِّينَ مَنْ زَعَمَ أَنَّكَ إِذَا أَقَمْتَ الثَّانِي نَعَكَسَ الْمَعْنَى ، وَكَأَنَّكَ جَعَلْتَ (زَيْدًا) هُوَ الْمُعْطَى لِدِرْهَمٍ مَجَازًا . وَذَلِكَ بَاطِلٌ لِأَنَّهُ لَمْ يَخْرُجْ إِلَى ذَلِكَ شَيْءٌ . وَإِنَّمَا حَمَلَهُ عَلَى ذَلِكَ أَنَّهُمْ زَاوَا ^(٣) وَقَمَا ^(٤) لِلنُّحَوِيِّينَ قَدْ حَمَلُوا : " أَخْبَلَ الْقَبْرَ زَيْدًا " عَلَى الْقَلْبِ ، فَوَقَعُوا أَنْ الْمَوْجِبَ لِذَلِكَ كَوْنُ الْمَقَامِ مَقَامَ الْفَاعِلِ هُوَ الثَّانِي .

وَلَيْسَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ ، بَلِ الَّذِي لَوْجِبَ ^(٥) لِإِعْجَابِ الْقَلْبِ فِي " أَخْبَلَ الْقَبْرَ زَيْدًا " أَنْ قَوْلَكَ :

١- قِي : فَإِنَّ كَانَتِ الْمَعْرُوفَاتُ كُلُّهَا مُسْرَحَةً لِنَظَرٍ وَتَقْدِيرًا ، فَلَيْزَ كَانَ الْفِعْلُ مِنْ بَابِ (أُعْطِيَ) أَقَمْتُ لِهَيْئَتِهِ ، إِلَّا أَنْ الْأَوَّلَ قِيَمَةُ الْأَوَّلِ .

٢- إِذَا بَنَى الْفِعْلَ لِمَتَعَدِي إِلَى مَعْلُومَيْنِ لِمَا لَمْ يَسْمِ فَاعِلُهُ فَلَهَا أَنْ يَكُونَ مِنْ بَابِ (أُعْطِيَ) ، أَوْ مِنْ بَابِ (قَسَمَ) . فَإِنَّ كَانَ مِنْ بَابِ (أُعْطِيَ) فَتَكَرَّرَ الْمَصْنَفُ (إِبْنُ مَالِكٍ) لَهُ يَجُوزُ إِقَامَةُ الْأَوَّلِ لِمَهْمَا وَكَذَلِكَ الثَّانِي بِالِاتِّفَاقِ ، فَنَقُولُ : " كَسَبِيَ زَيْدٌ جَبَّةً " وَ " أُعْطِيَ عَمْرُو دِرْهَمًا " . وَإِنْ مُثِّلْتَ أَقَمْتَ الثَّانِي ، فَتَقُولُ : " أُعْطِيَ عَمْرُو دِرْهَمًا " وَ " كَسَبِيَ زَيْدًا جَبَّةً " .

هَذَا إِنْ لَمْ يَحْصُلْ لِبِسٍ بِإِقَامَةِ الثَّانِي ، فَإِذَا حَصَلَ لِبِسٌ وَجِبَ إِقَامَةُ الْأَوَّلِ ، وَنَحْوُ : " أُعْطِيَ زَيْدًا عَمْرًا " فَتَسْتَمِينُ إِقَامَةَ الْأَوَّلِ ، فَتَقُولُ : " أُعْطِيَ زَيْدٌ عَمْرًا " ، وَلَا يَجُوزُ إِقَامَةُ الثَّانِي حِينَئِذٍ لِأَنَّهُ لَا يَحْصُلُ لِبِسٌ ، لِأَنَّهُ وَلَدَهُ لِمَهْمَا يَصْلُحُ أَنْ يَكُونَ أَخَذًا ، بِخِلَافِ الْأَوَّلِ .

وَنَقْلُ الْمَصْنَفِ (إِبْنُ مَالِكٍ) الْإِتِّفَاقَ عَلَى أَنَّ الثَّانِي مِنْ هَذَا الطَّائِفِ يَجُوزُ إِقَامَتُهُ عِنْدَ أَمْنِ اللَّبْسِ ، فَإِنَّ حِينَ يَهْ أَنْهُ اتِّفَاقٌ مِنْ جِهَةِ النُّحَوِيِّينَ كُلِّهِمْ فَلَيْسَ بِجَوْدٍ ، لِأَنَّ مَذْهَبَ الْكُوفِيِّينَ أَنَّهُ إِذَا كَانَ الْأَوَّلُ مَعْرُوفًا ، وَالثَّانِي نَكْرَةً تَمِينُ إِقَامَةَ الْأَوَّلِ ، فَتَقُولُ : " أُعْطِيَ زَيْدٌ دِرْهَمًا " ، وَلَا يَجُوزُ عِنْدَهُمْ إِقَامَةُ الثَّانِي ، فَلَا تَقُولُ : " أُعْطِيَ دِرْهَمٌ زَيْدًا " .

- ابْنُ عَرَبٍ ، شَرَحَ إِبْنُ عَرَبٍ ، تَحْقِيقَ مَحْكَمٍ مَحْبِيٍّ لِلَّذِينَ عَنِ الْحَمِيدِ ، جـ ١/٥١٢-٥١٣ .
- ابْنُ التَّنَوُجِ ، الْأَصُولُ فِي النُّحُو ، تَحْقِيقَ عَبْدِ الْحُسَيْنِ الْقَتَلِي ، جـ ٢/٢٩٩ .
- الشَّوْشُوعِي ، مَعْنَى الْفَوَائِدِ ، تَحْقِيقَ وَشَرَاحِ عَبْدِ الْكَمَالِ سَلَامٍ مُكْرَمٍ ، جـ ٢/٢١٣ .

٣- ش : رَوِ .

٤- م : قَدْ مَّا .

- الْقَدَمُ : مِنْ أَسْمَاءِ الزَّمَانِ ، يُقَالُ : " كَانَ كَذَا قَدَمًا " : فِي الزَّمَانِ الْقَدِيمِ .
الْمَعْنَى الْوَسِيطِ .

٥- م : لَوْجِبَ الْقَلْبِ .

أَخْلَعْتُ زَيْدًا الْقَبِيرَ . مِنْ قَبِيلِ مَا اجْتَمَعَ فِيهِ ^(١) مَقْعُولَانِ : أَحَدُهُمَا مَسْرُوحٌ وَالْآخَرُ مُقَيَّدٌ ، لِأَنَّهُ
(بَخِلَ) لَا يَسْتَعْدِي إِلَى (الْقَبِيرِ) وَأَسْأَلُهُ إِلَّا بِبَيْتَةِ حَرْفِ الْجَرِّ ، وَالْأَصْلُ : " أَخْلَعْتُ زَيْدًا فِي
الْقَبِيرِ " ^(٢) .

وَأِذَا اجْتَمَعَ الْمُقَيَّدُ فِي التَّقْدِيرِ مَعَ الْمَسْرُوحِ لَفْظًا وَتَقْدِيرًا فَإِنَّمَا يُقَامُ الْمَسْرُوحُ . هَذَا الْقَبْلُ لَمَّا
جَاءَتْ ^(٣) إِقَامَةُ (الْقَبِيرِ) ، لِأَنَّهُ إِذَا قِيلَ : " أَخْلَعَ الْقَبِيرُ زَيْدًا " ^(٤) صَارَ (الْقَبِيرُ) هُوَ الْمَسْرُوحُ
و (زَيْدٌ) مُقَيَّدٌ ، وَكَذَلِكَ ^(٥) قُلْتُ : " أَخْلَعْتُ الْقَبِيرَ فِي زَيْدٍ " .

وَمَا تَذَكَّرْتَهُ مِنْ جَوَارِ إِقَامَةِ أَيْ الْمَقْعُولَيْنِ ثَبُتَ فِي بَابِ (أَعْطَيْتُ) إِنَّمَا ذَلِكَ مَعَ كَمَنِ اللَّبْسِ . فَإِنْ
لَمْ يُمْسِكِ اللَّبْسُ لَبْسَ يَوْمٍ إِلَّا الْأَوَّلُ ، نَحْوُ قَوْلِكَ : " أَعْطَى عَمْرُو زَيْدًا بَقْرًا " ^(٦) لَا يَجُوزُ إِلَّا إِقَامَةُ
(زَيْدٍ) ^(٧) ، فَتَقُولُ : " أَعْطَى زَيْدٌ بَقْرًا " ^(٨) .

وَمِثَالُ إِقَامَةِ الْأَوَّلِ فِي بَابِ (ظَنَنْتُ) : " ظَنُّ زَيْدٌ قَعِيمًا " . وَمِثَالُ إِقَامَةِ الثَّانِي فِيهِ : " ظَنُّ
قَعِيمٍ ^(٩) زَيْدًا " ، وَلَمْ يَحْتَاجْ فِي الْخَالِيقِ .

وَمِثَالُ إِقَامَةِ الْأَوَّلِ فِي بَابِ (أَعْلَمَ) : " أَعْلَمَ زَيْدٌ بَقْرًا مُنْطَلِقًا " . وَإِنَّمَا لَمْ يَجُزْ فِي بَابِ
(أَعْلَمَ) إِلَّا إِقَامَةُ الْأَوَّلِ لِأَنَّهُ مَقْعُولٌ مُصَحِّحٌ . وَلِذَا الثَّانِي وَالثَّلَاثُ فَهَذَا مُبْتَدَأٌ وَخَبَرٌ فِي الْأَصْلِ . وَإِنَّمَا
كُصِبَ بِالشَّيْبَةِ بِمَقْعُولِي (أَعْطَيْتُ) ، وَإِلَّا فَحَقَّ الْجَمْلُ لَنْ لَا يَخِيرُهَا الْعَامِلُ . فَلَمَّا اجْتَمَعَ الْمَقْعُولُ
الْمُصَحِّحُ مَعَ مَا لَيْسَ كَذَلِكَ لَمْ تَجُزْ إِقَامَةُ سِوَاهُ . هَذَا هُوَ الْقِيَامُ جَدِيدِي ، وَبِهِ وَرَدَ السَّامِعُ ، قَالَ :
لَوْ مُنْعَمٌ ^(١٠) مَا تَسَلَّوْنَ ، فَمَنْ هَذَا تَتَمَوَّه ^(١١) نَهَ عَلَيْنَا الْوَلَدُ ؟ ^(١٢)

[الْخَفِيفُ]

١- ض : فيه : أصابها تلف في النهاية .

٢- م : لغير ، غير أنها مشطوبة . و (القبر) مدرجة في الحثية اليسرى .

٣- ض : جار .

٤- م : " أَخْلَعَ الْقَبِيرُ زَيْدًا " : مبالغة .

٥- ض : فكاه .

٦- ض : بقر زيدا .

٧- ض : بقر .

٨- ض : بقر زيدا .

٩- ض : قام .

١٠- م : مُنْعَمٌ .

١١- م : وَجَنَمُوهُ .

١٢- الرَّوْزَانِي ، تَبْسُوحُ الْمُطْلَقَاتِ النَّسَبِ ، ص ٢٢٥ ، ٢١٦ :

تَتَمَوَّهَ لَنَهَ عَلَيْنَا الْعُلَامَ

لَوْ مُنْعَمٌ مَا تَسَلَّوْنَ فَمَنْ هَذَا

من معلقة الحارث بن حلزة التي مطلعها :

وَقَالَ الْآخَرُ^(١) :

وَقَبِلْتُ زَيْدًا وَلَمْ أَبْلُهُ

كَمَا زَعَمُوا خَيْرُ^(٢) أَهْلِ الْيَمَنِ^(٣)

[الْمَثَلَاتُ]

أَتَنَنَّا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءَ رَبُّ نَوِيٍّ يَمْلُ مِنْهُ النَّوَاءُ

يقول : وإن منعت ما سألنكم من المهانة والموصلة فمن الذي حشم عنه أنه عزنا وعلائنا . أي : فأي قوم أخبرتم عنهم أنهم أضلونا . أي : لا قوم لأشرف منا ، فلا نحمز عن مقابلتكم بمثل صنيعكم .

• الأثيري (محمد) ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهلية ، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون ، ص ٤٦٩ ، ٤٧٠ :

الْعَلَاءُ . معناه : لو منعت ما تسألون من الصفقة فيما كان بيننا وبينكم ، فلأي شيء كان ذلك منكم مع ما تعرفون عن عزنا وإمتاعنا . ثم قال : فَمَنْ حَشَمْتُمُوهُ لَهُ عَلَيْنَا الْعَلَاءُ ؟ ، يقول : فمن بلغكم أنه اعتلنا في قدمي للدهر فظلموا في ذلك منا .

• ابن حنبل ، شرح ابن حنبل ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ج ١/ ٤٥٨ :
البيت للكرث بن حنظلة يُضْعَرِي . أَوْ مَنْعْتُمْ مَا تَسْأَلُونَ معناه : إن منعتُمْ . والاسم بضم المعنى الثاني ، يريد :
لم يكن لأحد سلطان في الزمن الفار بعينا . ويروي : لَهُ عَلَيْنَا الْعَلَاءُ بالعين المهملة . من العلو ، وهو الرغبة . ويروي (الْعَلَاءُ) بالعين المعجمة ، وهو الارتفاع أيضا .

الشاهد فيه قوله : حَشَمْتُمُوهُ ... لَهُ عَلَيْنَا الْوَلَاءُ . حيث أعمل (حَشَمْتُ) في ثلاثة مفاصل : أحدهما نقيب الفاعل ، وهو ضمير المخطئين ، والثاني (هَاءُ) لغائب ، والثالث جملة لَهُ عَلَيْنَا الْوَلَاءُ .

• ابن بري ، شرح المفصل ، ج ٧/ ٦٦ ، ٦٥ :
إِنْ مَنْعْتُمْ . الْعَلَاءُ .
أبو حنبل ، سنن أبي حنبل في الكلام على ألفية ابن مالك ، تحقيق وشرح سنن جليلي ، ص ١٠١ ، ٤٥٥ :
مَنْعْتُمْ .

• الأثيري ، شرح الأثيري على ألفية ابن مالك ، ج ١/ ٢٩٨ .
• ثوري ، نيل ، المدرسة النجفية ، ص ٢٨٥ :
إِنْ مَنْعْتُمْ . الْعَلَاءُ .

• العلي ، المقاصد النجفية ، ج ٤٤٥/٧ :
الْعَلَاءُ . قوله (حَشَمْتُمُوهُ) على صيغة مجهول ، بمعنى (نَيْلْتُمُوهُ) ، من (النَيْلُ) . وهو يقتضي ثلاثة مفاصل : الأول ضمير المرفوع لتمام مقام الفاعل ، والثاني ضمير المنصوب ، والثالث الجملة وهي قوله : لَهُ عَلَيْنَا الْعَلَاءُ .

• الْعَلَاءُ : Howell , Classical Arabic Language , parts II ; III (one volume) , page 118 .

١- ش : لحر .

٢- ش : خير .

٣- الأثيري ، بيان الأغصان الكبير ، شرح وتعليق محمد محمد خير ، ص ٧٥ ، ٦٥ ، ٧٤ : وَقَبِلْتُ زَيْدًا .

- البيت مأخوذ من قصيدة يمدح فيها الأعمش قيس بن معاوية الكندي . يقول : وتراسي إلي خيرك ، فزعم الزاصون - وليس لي علم - أن (قيسا) خير أهل اليمن .
- ابن جنبل ، شرح ابن عقيل ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، جـ ١/ ٤٥٩ :
وقبيلت قيسا .
 - ولم ليعة ، تقول : بلوته لبره ، إذا اختبرته . ويرى في مكانه : ولم آتبه . ويذكر الرواة أن قيسا حين سمع هذا البيت قال : لو شك ؟ ثم أمر بحبسه . اليمن : مناب إليه مجرور وعلامة جره للكسرة ، وسكن لأجل الوقف.
 - فشاهد فيه قوله : وقبيلت قيسا ... خير أهل اليمن حيث أصل (قيسا) في مقاعيل ثلاثة : الأول (قام المعتمد) قولعة نائب فاعل ، والثاني قوله (قيسا) ، والثالث قوله (خير أهل اليمن) .
 - بكر حبان ، سجع المراكب في الكلام على ليلته ابن مالك ، تحقيق وشرح سدي جليزر ، ص ١٠١ ، ٤٧٦ :
وقبيلت قيسا .
 - الأشترى ، شرح الأصمعي على ليلته ابن مالك ، جـ ١/ ٢٩٨ :
وقبيلت قيسا .
- Howell , Classical Arabic Language , parts II ; III (one volume) , page 116-117 :
وقبيلت قيسا .

المُخْطَوَّطَاتُ الَّتِي اطَّلَعْتُ عَلَيْهَا

- ابن صفور (علي بن مؤمن) :
- ١- مُقَرَّبٌ فِي النَّحْوِ / سُلَيْمَانِيَّةُ / شهيد علي باشا . الرقم : (٢٥٢٧) . النسخ : عيسى بن أيوب بن يوسف المصري . التاريخ : (٦٧٤) هـ .
- ٢- الْمُقَرَّبُ فِي النَّحْوِ / سُلَيْمَانِيَّةُ / إزني جامع . الرقم : (١١٠٧) . النسخ : أحمد بن أبي بكر بن أبي القواريس بن مقيذ . التاريخ : (٦٨٧) هـ .
- ٣- الْمُقَرَّبُ / سُلَيْمَانِيَّةُ / لالاي . الرقم (٣٥٢٣) . النسخ : أحمد بن أحمد / الحسين الهُرُلُوي . التاريخ : (٧٠٢) هـ .
- ٤- الْمُقَرَّبُ فِي النَّحْوِ / طوبقاي سراي / أحمد الثالث . الرقم : (٢٢٦١) . النسخ : علي بن أبيك لزلبي الحلبي . التاريخ : (٧٢٥) هـ .
- ٥- الْمُقَرَّبُ فِي النَّحْوِ / طوبقاي سراي / أحمد الثالث . الرقم : (٢١٩٩) . النسخ : محمد بن عبد الرحيم السبجاسي . التاريخ : (٦٨٢) هـ .
- ٦- الْمُقَرَّبُ / قنص الله . الرقم : (٢٠٢٦) . النسخ : برهان الدين الحلبي .
- ٧- مُقَرَّبٌ فِي النَّحْوِ وَ التَّصْرِيفِ / بآزید عُمُوي . الرقم : (٦٣٩٠) . النسخ : محمد بن أحمد بن مقدم بن أحمد بن شكر .
- ٨- الْمُقَرَّبُ فِي النَّحْوِ / عاتيل القندي . الرقم : (٢٦٢١) .
- ٩- الْمُسْتَدْرَكُ عَلَى كِتَابِ الْمُقَرَّبِ / سُلَيْمَانِيَّةُ / عاتيل القندي . الرقم : (٢/١٠٧١) . النسخ : عبد الله بن عبد العزيز اللؤلؤي . التاريخ : (٦٨٧) هـ .
- ١٠- تَرْجُحُ الْمُقَرَّبِ / جامعة استانبول . الرقم : (٦٣٣٥) .
- ١١- فَرَّاحُ الْمُقَرَّبِ / بغداد / مكتبة الأوقاف العامة . الرقم : (٤٥) - صورة عن نسخة جامعة استانبول (٦٣٣٥) .
- ١٢- تَرْجُحُ الْمُقَرَّبِ فِي النَّحْوِ / فاس / خزانة القرويين . الرقم : (٤٠/٥١١) . التاريخ : (٧٤٤) هـ .
- أبو حيان الأندلسي (محمد بن يوسف) :
- ١٣- الْمُسْتَدْرَكُ فِي مَقَالِ التَّقْرِيبِ / سُلَيْمَانِيَّةُ / تثير أغا أيوب . الرقم : (١/١٧٣) . النسخ : محمد بن يوسف بن أبي خبة . التاريخ : (٧١٨) هـ .
- ١٤- الْمُسْتَدْرَكُ فِي تَحْصِيلِ التَّقْرِيبِ / بآزید عُمُوي . الرقم : (٦٤٧١) . النسخ : عبد الرحيم بن عبد الوهاب بن محمد بن الكُتَّاب . التاريخ : (٧٢٦) هـ .
- الفَرَزِّي المَأمُري (محمد بن عبد الرحمن) :
- ١٥- تَشْيِيفُ السَّمَاعِ بِتَرْجُمِ رِجَالِ حَشَمِ الْخَوَالِيعِ / لندن / مكتبة المتحف البريطاني . الرقم : Oriental (٣٠٤٠) . اسم النسخ غير واضح . التاريخ : (١١٩٠) هـ .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ

- المصحف الشريف .
- معجم المفردات ، إلفاظ القرآن الكريم ، وضعه محمد فؤاد عبد الباقي ، بيروت ، مؤسسة جمال للنشر .

- ٣- ابن جرير ، أبو الفتح ، عثمان بن جرير (ت ٣٩٢ هـ) :
المعجم في العربية ، تقديم وتحقيق وتعليق حسن محمد محمد شرف ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م .
- ٤- ابن خلكان ، أبو العباس ، أحمد بن محمد (٦٠٨ - ٦٨١ هـ) :
وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، تحقيق إحسان عباس ، المجلد الثاني ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٩ م .
- ٥- ابن الزبير ، أبو جعفر ، أحمد بن إبراهيم (٦٢٧ - ٧٠٨ هـ) :
صلة الصلوة ، تحقيق وتعليق ليقي يرويسال ، الرباط ، مطبعة الاقتصادية ، ١٩٣٧ م .
- ٦- ابن قسّاج ، أبو بكر ، محمد بن الشري بن سهل (ت ٣١٦ هـ) :
الأصول في النحو ، تحقيق عبد الحسّين الفتحي ، الجزء الأول ، النجف الأشرف ، مطبعة النعمان ، ١٩٧٣ م . الجزء الثاني ، بغداد ، مطبعة سلمان الأعظمي ، ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م .
- ٧- ابن مكارر للكتّبي ، محمد بن شاكّر (ت ٧٦٤ هـ) :
فوات الوفيات ، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد ، الجزء الثاني ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٥١ م .
- ٨- ابن عبد الملك الأندلسي المراكشي ، أبو عبد الله ، محمد بن محمد (٦٣٤ - ٧٠٣ هـ) :
النبل والتكسلة لإتقان الوصول والصلوة ، تحقيق إحسان عباس ، السفر الخامس ، القسم الأول ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٥ م .
- ٩- ابن عسّور ، أبو الحسن ، علي بن مؤمن (٥٩٧ - ٦٦٩ هـ) :
شرح جمل السجّاجي ، تقديم ووضع همام وهارس فؤاد الشّمار ، إشراف إميل بديع يعقوب ، الطبعة الأولى ، الجزء الثاني ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م .
- ١٠- ابن عسّور :
المفردات ، تحقيق أحمد عبد الشّمار الجوّاري / عبد الله الجوّري ، الطبعة الأولى ، الجزء الأول ، بغداد ، مطبعة العاني ، ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م .

- ١١- ابن عَصْفُور: المُعْتَرِفُ فِي التَّمْصِيفِ، تحقيق فخر الدين قَبَاوَة، الطبعة الثالثة، الجزء الأول، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
- ١٢- ابن عَقِيل، عَبْدَ اللَّهِ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ (٦٩٨-٧٦٩هـ): شَرْحُ ابنِ عَقِيلٍ عَلَى أَلْفَةِ ابنِ مَالِكٍ، تحقيق مُحَمَّدٌ مُحْيِي الدِّينِ عَبْدُ الْحَمِيدِ، الطبعة الرابعة عشرة، للجزء الأول، دار اللغات، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م.
- ١٣- ابن العِمَادِ الحَنْبَلِي، أَبُو الْفَلَاحِ، عَبْدُ الْحَيِّ بْنِ أَحْمَدَ (١٠٣٢-١٠٨٩هـ): شُرُحاتُ الذَّهَبِ فِي أَحْبارٍ مِنْ ذَهَبٍ، الجزء الخامس، القاهرة، مكتبة القنسي، ١٣٥١هـ.
- ١٤- ابن فَارِس، أَبُو الْحُسَيْنِ، أَحْمَدُ بْنُ فَارِسٍ (ت ٣٩٥ هـ): مُعْجَمُ مُقَابِلِ السُّلَّةِ، تحقيق وضبط عَبْدُ السَّلَامِ مُحَمَّدُ هَارُونُ، الجزء الرابع، إيران، دار الكتب العلمية.
- ١٥- ابن فَتْدُ، أَبُو الْعَبَّاسِ، أَحْمَدُ بْنُ حَسَنِ هَكَذَا وَجَدَ عَلَى صَفْحَةِ الْغُلَافِ (٧٤٠-٨١٠هـ): الْوَقَايَاتُ، تحقيق وتعليق عَابِلُ قُوبَيْهَضُ، الطبعة الأولى، بيروت، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧١م.
- ١٦- ابن مَنْظُور، أَبُو الْفَضْلِ، مُحَمَّدُ بْنُ مُكْرَمٍ (٦٣٠ - ٧١١هـ): لِسَانُ الْعَرَبِ، بيروت، دار صادر، ١٣٠٠هـ.
- ١٧- ابن هِشَام، أَبُو مُحَمَّدٍ، عَبْدُ اللَّهِ بْنُ يُونُسَ (٧٠٨-٧٦١هـ): أَوْضَحُ الْمَسَائِكِ إِلَى أَلْفَةِ ابنِ مَالِكٍ، تحقيق مُحَمَّدٌ مُحْيِي الدِّينِ عَبْدُ الْحَمِيدِ، المجلد الثالث، بيروت، دار الفكر.
- ١٨- ابن هِشَام: شَرْحُ قَطْرِ النَّدى، وَوَيْلُ الصَّدَى، تقديم ووضع هولامش وفهارس إميل بُدَيْع يُعْقُوبَ، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.
- ١٩- ابن كَعِيش، أَبُو الْبَقَاءِ، يَعْيشُ بْنُ كَعِيشٍ (٥٥٣-٦٤٣هـ): شَرْحُ الْمُفَصَّلِ، الجزء السابع والتاسع، بيروت - عالم الكتب / القاهرة - مكتبة المتنبى.
- ٢٠- أَبُو حَيَّانِ الْأَنْلُسِيُّ، مُحَمَّدُ بْنُ يُونُسَ (٦٥٤-٧٤٥هـ): مِنْهَاجُ السَّيَّارِكِ فِي التَّكَلِّمِ عَلَى أَلْفَةِ ابنِ مَالِكٍ، تحقيق وشرح بسني جليزُر، نيروهن، كَنْكَتْ، الجمعية الأميركية الشرقية، ١٩٤٧م (مترجم عن اللغة الإنجليزية).
- ٢١- الْأَزْهَرِيُّ، أَبُو مَنْصُورٍ، مُحَمَّدُ بْنُ أَحْمَدَ (٢٨٢-٣٧٠هـ): تَهْذِيبُ السُّلَّةِ، تحقيق عَبْدُ الْمُظْمِيزِ مُحَمَّدُ، مراجعة مُحَمَّدٌ عَلِيُّ النَّجَّارِ، الجزء الثامن، القاهرة، الدار المصرية للكتّاب والتّرجمة.
- ٢٢- الْأَسْمُونِيُّ، أَبُو الْحَسَنِ، عَلِيُّ بْنُ مُحَمَّدٍ (٨٣٨- نحو ٩٠٠هـ):

شَرْحُ الْأَشْمُونِيِّ عَلَى فَرْقَةِ ابْنِ مَالِكٍ، ومعه شَرْحُ الشَّوَاهِدِ لِلْعَيْنِيِّ، الطبعة الأولى، الجزء الأول، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي).

٢٣- الأشْمُونِيُّ:

شَرْحُ الْأَشْمُونِيِّ عَلَى الْفَرْقَةِ ابْنِ مَالِكٍ، المسمى (مَنْهَجُ السَّائِلِ إِلَى الْفَرْقَةِ ابْنِ مَالِكٍ)، تحقيق مُحَمَّدُ مُحِبِّي الدِّينِ عَبْدُ الْحَمِيدِ، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٣٧٥هـ / ١٩٥٥م.

٢٤- الأَعْمَشِيُّ، أبو بَصِيرٍ، مُؤْمِنُ بْنُ قَيْسٍ (ت ٧ هـ) : يَسُوَانُ الْأَعْمَشِيُّ الْكَلْبِيرُ، شرح وتعليق مُحَمَّدُ مُحَمَّدُ حُسَيْنِ، الطبعة الثانية، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٢م.

٢٥- الْأَنْبَارِيُّ، أبو البركات، عَبْدُ الرَّحْمَنِ بْنُ مُحَمَّدٍ (٥١٣-٥٧٧ هـ) : أَمْرٌ لَ الْعَرَبِيَّةِ، تحقيق مُحَمَّدُ بَهْجَةُ الْبَيْطَارِ، دمشق، مطبعة الترقى، ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م.

٢٦- الْأَنْبَارِيُّ، أبو بكر، مُحَمَّدُ بْنُ الْقَاسِمِ (٢٧١-٣٢٨ هـ) : شَرْحُ الْقَصِيدِ الشَّعْرِ لِلْعَدَالِ الْحَاطِلَاتِ، تحقيق وتعليق عَبْدُ السَّلَامِ مُحَمَّدُ هَارُونِ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣م.

٢٧- بروكلمن، كارل (١٢٨٥-١٣٧٥ هـ) : تَأْرِخُ الْأَكْبَادِ الْعَرَبِيَّةِ، ترجمة رَمَضَانَ عَبْدُ النَّوَّابِ، مراجعة السَّيِّدِ يَعْقُوبُ بُكْرَ، الجزء الخامس، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٥م.

٢٨- الْبَغْدَادِيُّ، إِسْمَاعِيلُ بْنُ مُحَمَّدٍ أَمِينُ الْبَابَانِيِّ الْبَغْدَادِيِّ (... - ١٣٢٩ هـ) : هَيْدِئَةُ الْعَرَابِ فِي أَسْمَاءِ الْمُعَلِّقِينَ وَأَنْثَرِ الْمُصَنِّفِينَ، المجلد الأول، استانبول، مطبعة وكالة المعارف، ١٩٥١م.

٢٩- الْبُكْرِيُّ الْأَنْبَرِيُّ، أبو عَمِيدٍ، عَبْدُ اللَّهِ بْنُ عَبْدِ الْعَزِيزِ (ت ٤٨٧ هـ) : سِمْتَ الْكَلْبِيِّ، نسخ وتصحيح وتنقيح وتحقيق عَبْدُ الْعَزِيزِ الْمِمْنِيُّ، الجزء الأول، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٥٤هـ / ١٩٣٦م.

٣٠- ذُو الرُّمَّةِ، أبو الحارث، عُمَيْلَانُ بْنُ مُحَمَّدٍ (٧٧-١١٧ هـ) : يَسُوَانُ فِي الْأَمَّةِ، شرح أَبِي نَصْرٍ الْبَاهِلِيُّ، تقديم وتحقيق وَاصِحُ السَّمْدِ، للطبعة الأولى، المجلد الأول، بيروت، دار الجيل، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.

٣١- الرُّبَيْدِيُّ، أبو الفَيْضِ، مُحَمَّدُ بْنُ مُحَمَّدٍ (مُرْتَضَى) (١١٤٥-١٢٠٥ هـ) : تَاجُ الْعَرُوسِ مِنْ جَوَاهِرِ الْقَلَمِ، الطبعة الأولى، المجلد الأول، بنغازي، دار ليبيا للنشر والتوزيع، ١٣٠٦هـ.

٣٢- الزُّرْكَانِيُّ، أبو الفَيْثِ، خَيْرُ الدِّينِ بْنِ مُحَمَّدٍ (١٣١٠-١٣٩٦ هـ) : الْأَعْلَامُ، الطبعة السادسة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤م.

- ٣٣- الزَّوْزَنِي ، أبو عبد الله ، الحُصَيْن بن أَحْمَد (ت ٤٨٦ هـ) :
شَرْحُ الْمُعْكَفَاتِ السَّعِيَّةِ ، للطبعة الثانية ، عمان - مكتبة المحاسب / بيروت - دار الجبل ،
 ١٩٧٢م .
- ٣٤- بَيْبُوتِي ، أبو بشر ، عمرو بن عثمان (ت ١٨٠ هـ) :
الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام مُحَمَّد هَارُون ، للطبعة السادسة ، الجزء الأول والرابع ،
 بيروت ، عالم الكتب ، ١٣٨٥هـ / ١٩٦٦م .
- ٣٥- السَّيُوطِي ، عبد الرحمن بن أبي بكر (جَلال الدين) (٨٤٩-٩١١ هـ) :
بُغْيَةُ الدُّعَاةِ فِي طَلَقَاتِ التَّوْبَةِ وَالتَّحَاةِ ، تصحيح مُحَمَّد أمين الخانجي ، الطبعة الأولى ،
 القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٣٢٦ هـ .
- ٣٦- السَّيُوطِي :
هَمْعُ الْهَوَائِعِ فِي شَرْحِ جَمْعِ الْهَوَائِعِ ، تحقيق وشرح عبد العال سالم مكرم ، الجزء الثاني ،
 الكويت ، دار البحوث العلمية ، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م . الجزء الخامس ،
 ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م .
- ٣٧- الشَّوْزَلِي ، سعيد بن عبد الله الخوري (١٢٦٥-١٣٣٠ هـ) :
الْقُرْبُ الْمَوَارِدِ فِي فَصَحِ الْعَرَبِيَّةِ وَالشَّوَارِدِ ، طبعة جديدة ، مكتبة لبنان .
- ٣٨- الشَّيْقِي ، أحمد بن الأمين (١٢٨٩-١٣٣١ هـ) :
السُّكَّرُ السَّوَادِي عَلَى هَمْعِ الْهَوَائِعِ ، شَرْحُ جَمْعِ الْهَوَائِعِ ، وضع حواشيه مُحَمَّد بَاسِل عِيُون
 السُّود ، الطبعة الأولى ، الجزء الثاني ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م .
- ٣٩- شَوْقِي ضيف :
الْمُدَارِسُ لِلتَّحْوِيَّةِ ، الطبعة الثانية ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٢م .
- ٤٠- طائش كبري زاده ، أبو الخير ، أحمد بن مصطفى (٩٠١-٩٦٨ هـ) :
مِفْتَاحُ السَّعَادَةِ وَمُضْهِجُ السَّيَادَةِ ، مراجعة وتحقيق كامل بكري / عبد الوهاب أبو النور ،
 الجزء الأول ، القاهرة ، دار الكتب الحديثة ، ١٩٦٨م .
- ٤١- الطَّرِمَاحُ ، الطَّرِمَاحُ بن حكيم بن الحكم (ت نحو ١٢٥ هـ) :
بَيَانُ الطَّرِمَاحِ ، تحقيق عزَّة حسن ، دمشق ، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم ،
 ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م .
- ٤٢- طُفَيْلٌ وَطَّرِمَاحٌ :
أَشْكَارُ طُفَيْلٍ بِنِ عَوْفِ الْغَوِيِّ وَطَّرِمَاحِ بْنِ حَكِيمِ الطَّلَبِيِّ ، تحقيق وترجمة كركو ، لندن ،
 لوزاك وشركاه ، ١٩٢٧م .

- ٤٣- عباس حسن :
السَّجْعُ النُّوَيْسِيُّ ، الطبعة الرابعة ، الجزء الثاني ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٣ م . الجزء الثالث ، ١٩٧٦ م .
- ٤٤- عبد السلام محمد هارون :
قواعد الإملاء ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦ م .
- ٤٥- عبد العزيز عتيق :
علم العروض والقافية ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ م .
- ٤٦- علي الجارم ومصطفى أمين في
السَّجْعُ النُّوَيْسِيُّ في قواعد اللغة العربية للمدارس الثانوية ، الطبعة الثالثة عشرة ، الجزء الأول ، مصر ، دار المعارف ، ١٣٧٠هـ / ١٩٥١ م .
- ٤٧- العلي ، أبو محمد ، محمود بن أحمد (بدر الدين) (٧٦٢ - ٨٥٥هـ) :
المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية (شرح الشواهد النحوية) ، الطبعة الأولى ، المجلد الثاني والرابع (علي هلمش " خزنة الكتب ") ، بولاق ، المطبعة الميرية .
- ٤٨- القزويني ، أبو العباس ، أحمد بن أحمد بن عبد الله (٦٤٤ - ٧٠٤ (أو) ٧١٤هـ) :
عنوان الدراسة فيمن عرف من قطماء في الملة السليمة ببجاية ، تحقيق وتطبيق عادل لوربوض ، الطبعة الأولى ، بيروت ، منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٩ م .
- ٤٩- الغلابي ، مصطفى بن محمد سليم (١٣٠٣ - ١٣٦٤هـ) :
جميع العروض العريقة ، الطبعة الثانية عشرة ، الجزء الأول ، صيدا ، المطبعة العصرية للطباعة والنشر ، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣ م .
- الطبعة الرابعة عشرة ، الجزء الثاني ، ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤ م .
- ٥٠- فليز علي القنول (ورفاقه) :
القواعد النحوية للصغوف الثانوية ، عمان ، مطبعة الاستقلال ، ١٣٧٨هـ / ١٩٥٨ م .
- ٥١- الفارابي ، أبو إبراهيم ، إسحاق بن إبراهيم (ت نحو ٣٥٠هـ) :
يسوان الألف ، تحقيق أحمد مختار عمر ، مراجعة إبراهيم أنيس ، الطبعة الأولى ، الجزء الرابع ، القسم الأول ، القاهرة ، مجمع اللغة العربية ، المراقبة العامة للمعجمات وإحياء التراث ، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨ م .
- ٥٢- القالي ، أبو علي ، إسماعيل بن القاسم (٢٨٨ - ٣٥٦هـ) :
الأمل ، الطبعة الثانية ، الجزء الأول ، القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٣٤٤هـ / ١٩٢٦ م .
- ٥٣- قبّابة ، فخر الدين :
إين مصنف ، الطبعة الأولى ، حلب ، مطبة الأصمعي ، ١٣٩١هـ / ١٩٧١ م .

- ٥٤- القرشي ، أبو زيد ، محمد بن أبي الخطاب (ت ١٧٠هـ) :
جُمهرة أشعار العرب ، شرح وضبط وتقديم علي الفاعور ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار
 الكتب العلمية ، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م .
- ٥٥- كخاله ، عمر رضا :
معجم المؤلفين ، دمشق ، مطبعة التراثي ، ١٣٧٨هـ / ١٩٥٩م .
- ٥٦- المبرد ، أبو العباس ، محمد بن يزيد (٢١٠-٢٨٦هـ) (وقيل ٢٨٥هـ) :
الذيل ، الجزء الثاني ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .
- ٥٧- مجمع اللغة العربية (الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث) :
المعجم الوسيط ، مصر ، مطابع دار المعارف ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .
- ٥٨- باقوت ، أبو عبد الله ، باقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (٥٧٤-٦٢٦هـ) :
معجم البلدان ، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي ، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الكتب
 العلمية ، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م .

59- The Message of The Qur'an , translated and explained by Muhammad Asad , Gibraltar , Dār al-Andalus , 1980.

- 60- Howell , Mortimer Sloper :
Grammar of The Classical Arabic Language , parts II ; III (one volume) , Allahabad , 1880 .
- 61- Munir Ba'albaki :
Al-Mawrid (a modern English - Arabic dictionary) , eleventh edition , Beirut , Dār al-'Ilm lil - Malayin , 1977.
- 62- Pierre Cachia :
The Monitor (a dictionary of Arabic grammatical terms : Arabic - English / English - Arabic) , Beirut , Lebanon Bookshop / London , Longman , 1973 .
- 63- Troupeau (G.) :
The Encyclopaedia of Islam , edited by B. Lewis and others , volume III , Leiden / E. J. Brill - London / Luzac and Co., 1971.

يَعُوْنُ اللهُ وَحَسَنَ تَوْفِيقِهِ
تَمَّ الْمَجْلَدُ الثَّالِثُ مِنْ مَدَّ طَوْط

" المثل على كتاب المقرَّب في النحو "

حَسَبَ تَقْيِيمِ الْمَعْقِلَةِ
وَوَلِيهِ - إِنْ شَاءَ اللهُ -

الْمَجْلَدُ الرَّابِعُ . وَمَطْلَعُهُ .

بَابُ " الْمُتَبَدُّ وَالْخَبَرِ "

قَوْلِي

[فَاَلَا بُتَدَاءُ هُوَ جَعَلَكَ الْاِسْمُ]

إِلَى آخِرِهِ

أَسْأَلُ اللهَ جَلَّتْ قُدْرَتُهُ أَنْ يُوَفِّقَنِي إِلَى إِنْجَازِهِ .
إِنَّهُ وَلِيُّ الْإِبْرَاهِيْمَ وَصَوْنُهُ النَّسِيرُ .

صلات شعوب الشرق الأدنى القديم بالهند حتى نهاية العصر الروماني

(*) د. فتحي عبد العزيز الحداد

محتوى البحث :

مقدمة

صلات بلاد النهرين بالهند

صلات الخليج العربي بالهند

الصلات العمانية بالهند

صلات ميسان بالهند

الصلات المصرية بالهند

دور تدمر والأنباط في التجارة مع الهند

صلات جنوب الجزيرة العربية بالهند

نتائج البحث

ملقمة:

ازدهرت منطقة الشرق الأدنى القديم فكانت عامرة بأهم الحضارات التي قاربت العالم منذ عصور موغلة في القدم، فما خلا ركن من أرجاء الشرق الأدنى من أثر لحضارة قامت فيه أو خضع لها، وقد توسعت الشرق الأدنى القديم دول قامت بدور الوسيط التجاري بين بقية أرجائه وبين حضارة الهند، فلبت كل من شمالي عُمان ويلمون دوراً نشطاً في ذلك، حيث ربطت بين الهند وأرض الخليج وبلاد النهرين، وخرجت من موانئها ومحطاتها سلع وصفقات تجارية إلى بقية مناطق الشرق الأدنى وارتفعت جاليات من مختلف أرجائه. وأصبحت مناطق عُمان الجنوبية وموانئها إلى جانب دول اليمن القديم، دوراً حيوياً في الوساطة التجارية بين الهند، ومصر وموانئها على ساحل البحر الأحمر، وكذلك حضارات بلاد الشام والعراق.

وكان لبلاد العرب وضع اقتصادي كبير في العالم القديم لما تنتجه بعض مناطقها من أهم السلع في العالم القديم ألا وهي اللبان الذي فاقته أهميته الحدود، بالإضافة إلى السلع الأخرى، ودورها كوسيط تجاري بين الهند وبين دول العالم القديم. فاحتكرت استيراد السلع الهندية ثم أعلنت تصديرها إلى بقية دول الشرق الأدنى القديم وبلاد اليونان والرومان.

وقد تمثلت أهمية دراسة علاقة دول الشرق الأدنى القديم بالهند في عدة أمور من أهمها: أن هذه الصلات تعد مثلاً لأقدم علاقات دولية سلمية في العالم، وأقدم نشاط تجاري منظم، لذا سيتطرق البحث إلى معرفة ما ترتب على قيام هذه العلاقة في دول الشرق الأدنى من علاقات داخلية وخارجية، اتصفت بالأسلم والرضا، أو بالطمع والعدوان، ويبحث ما ترتب على النشاط التجاري من نتائج اقتصادية وما أثر عنه هذا النشاط على الصعيد الثقافي والتنموي في مختلف دول الشرق الأدنى القديم.

صلات بلاد النهرين بالهند

كان العراق القديم محطة رئيسية على طريق التجارة العالمية القديمة، كما تسبب ازدهاره الحضاري وبتأوه السياسي والاقتصادي القوي، في استقطاب حركة التجارة وخطوطها الرئيسية لفترة تزيد على ألفي عام بين ٢٥٠٠-٥٠٠ ق.م (١) وكان الطريق البحري أو طريق الخليج الذي أسماه أهل الرافدين "البحر الأمتى" و "بحر الشمس المشرقة" بمثابة الرنة لسبل الرافدين وهو نافذة مفتوحة باتجاه الهند وبقية مناطق الشرق الأقصى. ومن المعروف أنه وجدت تجارة واسعة بين مدن الرافدين والهند منذ القدم ويتكرر في الكتابات المسمارية من السنوات الأخيرة لألف ثلاث قبل الميلاد ذكر السفن التي كادت تُبحر من أور إلى دلمون (البحرين) وملجان (عُمان) على السواحل الشرقي للخليج وأمكن أبعد منها ومن المؤكد أن الأحجار الكريمة التي كثر طلبها من مدن الرافدين كان معظمها يأتي من الهند والمناطق المجاورة لها. (٢)

وقد عرفت الطرق البحرية بين الهند وبين الخليج العربي منذ زمن طويل وكان للتعامل مع هذه الطرق منذ العصر البابلي وكانت الملاحة في الخليج العربي وحول سواحل بلاد العرب منذ زمن (جوديا) ملك لاجش، وقد كان من السهل على الملاحين العرب الذين استطاعوا الملاحة على السواحل الغربية من الخليج على محاذة عُمان أن يبحروا على الشاطئ الشرقي من الخليج، وأن يصلوا إلى الهند. ومن الطبيعي أن يكون الملاحون الأوائل الذين قاموا بالسراجل الأولى للهند قد تفيدوا بالإبحار على محاذة السواحل من مدخل الخليج العربي إلى مصب

١ - الهاشمي، رضا جواد، تجارة القوافل في التاريخ العربي القديم، من كتاب تجارة القوافل وندورها الحضاري حتى نهاية القرن التاسع عشر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية ببغداد ١٩٨٤م ص ١٤.

٢ - الحلو، عبد الله، صراع الممالك في التاريخ السوري القديم بيسان للنشر والتوزيع بيروت

نهر السند، لأنها كانت معروفة جيداً أيام الفرس وربما قبل ذلك بكثير. أما الطريق البحرية الحرة فكانت معروفة قديماً في عصر الإمبراطورية البابلية المتأخرة وقد توزع الاتصال بين شمال غربي الهند وجنوب غربي الهند وكان الدليل على معرفة نوعي الاتصال البحري من أسماء السلع التي تنتمي كل منها إلى منطقة دون الأخرى^(٢)

وتحدثت النصوص عن طرق تمويل الرحلات التجارية في منطقة الخليج العربي حيث توضح بعض النصوص أن تاجراً كان ينتمي للقصر كان يعتمد على ما يتسلمه من بضائع للمتاجرة بها من المعد التابع للقصر للمتاجرة بها ومقايضتها بسلع وبضائع للمناطق الأخرى. وهو بذلك يمكن وصفه بالتاجر الرسمي (الحكومي الذي يمثل الدولة) وتكررت نصوص أخرى للتاجر الذي اعتمد على البضائع ورؤوس الأموال الخاصة التي تمنحه إياها الشخصيات العلية بغرض المتاجرة بها مقابل منتجات البلاد الأخرى وعلى الأخص معدن النحاس^(٣). وحدث مسألة شلمنصر الثالث (٨٦٠ ق. م.) سلعة تمثلت في: الفزلام وقرود وفيلة وجمال، وهي تدل على وجود التبادل التجاري مع بخارى والهند عبر طريق شملت إلى الهند عبر وسط آسيا^(٤)

وانتصحت بابل بعد سقوط الإمبراطورية الآشورية عام (٦٠٦ ق. م.) وعادت مرة أخرى سوقاً دولية. وكان يسميها الهنود (بابيرو) وتذكر بعض النصوص البابلية وجود البحارة الهنود في بابل^(٥) وخلق نبوخذ نصر سيطرة

^٢ - أوليري دي لاسي، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى على الغول، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ص ١٩٩٠ م ص ٧٥.

^٣ - آل ثاقب، هوا على جاسم، الخليج العربي في عصور ما قبل التاريخ، مركز للكتاب للنشر ١٩٩٧ م ص ٣٣.

^٤ - أوليري، دي لاسي، المرجع السابق ١٩٩٠ م ص ٨٣.

^٥ - عرفت طرق برية تصل الهند ببلاد الشام منها: طريق تمتد من بحر قزوين إلى بلاد التركستان ثم جنوباً لوجنوباً شرقياً خلال مرات هندكوش إلى حوض السند الأعلى، وطريق

اقتصادية متميزة وازدهرت تجارة الكثير من السلع مثل اللؤلؤ من الخليج، واللازورد والأحجار الكريمة من بلاد الصغد (أفغانستان) والتوابل من الهند وكان الاتصال بالهند يتم أيضاً عن طريق شمالي تسير فيه القوافل إلى إكبتا عاصمة ميديا (همدان اليوم) ومنها إلى هراة في أواسط آسيا شرقي إيران. كما سارت القوافل إلى بكتيريا (أفغانستان) والهند، كما وجد طريق آخر يتجه من الهند عبر جنوبي فارس وأرض العيلاميين كلفت السلع الهندية من خلاله إلى بابل ومنها الأحجار الكريمة والتحف المصنوعة من العاج والأنسجة الفاخرة والمطرزات والتوابل وخشب الصندل والأصبغة حيث كانت إعادة تصديرها إلى بابل باتجاه كيليكيا وإفريقيا في شمالي آسيا الصغرى، وليديا على الساحل الغربي لآسيا الصغرى تجاه اليونان^(٧)

ويرجح أن موقع ملوखा التي ذكرتها النصوص الآشورية كثيراً - كمصدر لكثير من المواد التجارية الهامة خاصة النحاس - هي إحدى المناطق التجارية على سواحل الهند الغربية^(٨) وهناك بعض الدلائل التي تؤيد هذا الرأي منها: أن نصاً يتحدث عن الذهب كإحدى السلع التي جنتها حملة سومو إيلو إلى دلمون، وهناك نص آخر ينكر أن جوبيا: أحضر تبر الذهب من جبال ملوखा

شرقية على محاذة سواحل جبال البرز لهند كوش وحوض السند، وطريق ثلاثة تقطع صحراء داشي لوت (أو صحراء الملح) للكرى في بلاد المجر إلى غزنة (في أفغانستان اليوم) ثم ثانياً إلى الشمال الغربي. وكانت الطريق البرية عبر آسيا معروفة زمن الأخمينيين والسلوقيين وبسر هذا كثرة المعلومات المعروفة عن الهند وعن تجارتها.

⁷ - الحلو، عبد الله، صراع الممالك في التاريخ السورى القديم، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت

١٩٩٩ ص ١٥٩-١٦٠

⁸ - Leemans, W.F, Foreign Trade in Old Babylonian Time, Leiden 1960. P.

159-160 وفنر أيضاً: Bouchariat, Remy, Archaeology and Artifacts of the Arabian Peninsula, Civilizations Of The Ancient Near East, Vol.II, Charles Scribner, Sons USA, 1995, P.1341.

وضعه في العربة^(٩)، وبطبيعة الحال لم تكن نلمون مشهورة بقتاج الذهب، وإنما كان يرد إليها من مكان آخر. ويدعم نص جوبيا نفس الفكرة حيث أن الهند قد اشتهرت بقتاج تبر للذهب وقدر دارا ذلك وفرض على الهند كميات كبيرة منه كضرائب فيما بعد. علاوة على ذلك فمن المعروف حتى الآن أنه لا توجد منطقة في الخليج العربي كان لها شهرة في إنتاج الذهب في تلك الفترة.

ولم يكن مواقع ملوخا مكتأً هماً بالنسبة لحكام بلاد الرافدين وتجارتها فقط بل كان هذا المكان يحظى بتكريم من المعبودات أيضاً ففي اسطورة إنكسي وتنظيم الكون^(١٠) يقوم إنكسي بتنظيم الكون وقد بدأ بسومر ويكرم منها مدينة أور على وجه الخصوص ثم ينعم على بعض المناطق وأولها منطقة ملوخا بالخيرات وفي هذا دليل على أهمية مكتة ملوخا لدى بلاد الرافدين ولدليل أيضاً على أن الصلات كانت فقط صلات ودية تجارية سلمية خالصة. كما ذكرت ملوخا أيضاً في نصوص إلاما كأحد المناطق الحضارية الهامة المعاصرة لحضارة إلاما^(١١)

كما كان الخشب من السلع الهامة التي استوردها ملوك بلاد النهرين ومن النصوص التي تتحدث عن ذلك: نص ينكر أن السفن من ماجان وملوخا، ونلمون كانت تحضر الخشب المصنع إلى لاجاش، كما كان الخشب من بين الأشياء التي أحضرتها حملة سومو إيلو من نلمون وكانت بلال تعاني من نقص في الخشب وكان من الضروري أن يستعان بمنطقة أخرى كمصدر للخشب ويبعدو

^٩ - كورنول ، المرجع السابق ص ١٤٩.

^{١٠} - تعد هذه الأسطورة واحدة من أطول الأساطير السومرية المعروفة وأفضلها حفظاً يتألف نصها من ٤٦٦ سطراً حفظ منها ٣٧٥ سطراً، أنظر كريم صموئيل نوح، السومريون، تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم، ص ٢٢٣ وما بعدها.

^{١١} - Pettianato, Giovanni, EBLA, Anew Look at History. Translated by C. - Faith Richardson, The Johns Hopkins University Press. 1991, P. 153

أن الهند كانت مصدر الخشب الذي كان ينقل إلى بلاد النهرين عبر الخليج، ومما يدعم ذلك : العثور على خشب التيك (المستور) الهندي في أطلال أور.^(١١) وكان النحاس من السلع الدائمة الاستيراد لبلاد النهرين عن طريق دلمون وكانت ملجان هي مصدره الأساسي، كما كانت الهند مصدراً آخر لهذا المعدن فقد ثبت أن النحاس كان يتم صهره في جنوب بلاد الهند ورجيوتقا وفي أجزاء أخرى من الهملايا ومن نص البريلوس يفهم أن النحاس شكل أحد المواد للتصديرية من الهند إلى ميناء عمقا في القرن الأول الميلادي كذلك ذكر بليني أن النحاس كان أحد المواد المصدرة من كرماتيا إلى الخليج ومواتي البحر الأحمر حيث يتم توزيعه منها إلى مواتي مجاورة^(١٢)، وكان العاج من السلع الهامة التي جلبها أهل الرافدين من بلاد الهند^(١٣)

وتذكر النصوص العراقية الخاصة بالتجار أن بعضاً منهم ساهم في نقل البضائع المختلفة من القماش وزيوت وغيرها وقام باستيراد سلعة النحاس من دلمون بينما سعى البعض الآخر إلى الحصول على جلب النحاس وبضائع أخرى مثل الخزف والعاج وأنواع من الأحجار من ملجان مباشرة لكونها مصدر النحاس الأول، وغيره من المواد التي جلبت إلى ملجان من ملوفا، أو المناطق المحيطة بها^(١٤)

وختاماً لعلاقة بلاد النهرين والهند فإنها كانت في مجملها علاقة سلمية هدفها الأول التجارة وأن هذه العلاقة تمت بوساطة عمان في بعض الفترات وبوساطة دلمون في فترات أخرى، وتاجر بعض العراقيين في السلع الهندية في دلمون ،

^{١١} - كورونول ، بيتر دلمون ، تاريخ البحرين في الصور القديمة ، ترجمة محمد علي

الغزاعي مطبعة برنك ، البحرين ١٩٩٩ ص ١٥١

^{١٢} - كورونول ، المرجع السابق، ص ١٤٨.

^{١٣} - Roaf.Michael.Cultural Atlas of Mesopotamia and The Ancient Near East, Equinox Oxford,Ltd,1990,p165.

^{١٤} - آل ثاني، هيا علي جاسم، الخليج العربي في عصور ما قبل التاريخ، مركز الكتاب للنشر

١٩٩٧م ص ٢٢٢.

وتاجر بعضهم الآخر في عمان. وتمثلت السلع الهندية الواردة إلى بلاد النهرين في الأحجار الكريمة، والتملح والحاج والأقمشة والقروء والفيلة واللازورد والأسجة الفاخرة، والمطرزة، والتوابل والأخشاب والأصبغ والذهب. ودعت النظم الاقتصادية إلى إيجاد نظم لتمويل الرحلات التجارية فمولت بعض الرحلات عن طريق المعابد بينما تم تمويل بعضها الآخر من الأفراد أصحاب رؤوس الأموال.

صلات الخليج العربي بالهند

أظهرت النصوص والآثار، علاوة على كتابات المؤرخين الكلاسيكيين، الكثير من الدلائل على الدور الحيوي لموانئ الخليج العربي في العصور القديمة في الاتصال التجاري بين الهند وبين دول الشرق الأدنى القديم في مختلف العصور وكان من أهم هذه الموانئ: ميناء بلوم، وميناء الجرها، وميناء عمان، وميناء الدور، ويدل على الاتصال بالهند عبر الخليج العربي اكتشاف العديد من فخاريات شبه القارة الهندية، علاوة على بعض الصلوات الهندية^(١٥) (صورة ٢، ٤، ٥) علاوة على أكثر من أربعمائة آنية منها ثمانية تذكر بالأسلوب الهندي^(١٦)، وتظهر التكاثرات الهندية في كثير من الأواني الفخارية، ولزجاج الأحمر التي عثر عليها بأعداد كبيرة في هيلي^(١٧) (صورة ٤، ٥) وقد أكد مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريتري الصلة التجارية بين منطقة الخليج

^{١٥} — بن مراري، حمد محمد، مواقع ميناء عمان ودوره الحضاري والاقتصادي في منطقة الخليج العربي أدرمتو الحد الثاني ربيع الثاني ١٤٢١ هـ - يوليو ٢٠٠٠ ص ٤٦ Haerincq, 1998 a. 293 - 296 1998, 35

^{١٦} - Bouchariat, Remy, Archaeology and Artifacts of the Arabian Peninsula, : Civilizations Of The Ancient Near East, Vol.II, Charles Scribner, s Sons USA, 1995, P. 1340.

^{١٧} - Mery, Sophie, A Funerary Assemblage From The Umm - an - Nar Period; The ceramics from Tomb A at Hili North, UAE, Seminar for Arabian Studies, VOL.27, 1997, P. 185, fig 11, 12.

العربي والهند. وذكر بيلاينيوس ثلاث مدن وموانئ أخرى ذات نشاط تجاري بحري، هي جرهاء وأكيله Acila (قرب رأس الخيمة الحالية) و Homna وأطقه Attana كموانئ على الجانب الشرقي. شبيه الجزيرة العربية، ويذكر منها أكيلة، في صدد العلاقات التجارية مع الهند^(١٨)

صلات البحرين (دلمون) بالهند

لعبت دلمون دوراً هاماً في الوساطة التجارية بين الهند وبلاد الرافدين من خلال السلع العديدة التي ذكرتها النصوص حيث تحدثت العديد من النصوص التي عثر عليها في مدينة (أور وساري) عن العلاقات الاقتصادية بين دلمون وجزيراته ، وكانت نصوص أور أكثر النصوص التي تناولت التجارة بينها وبين دلمون ، فذكرت عدة نصوص من معبد الإلهة ننجال عدداً من المواد الثمينة التي دفعت للمعبد كضريبة عن الرحلات التجارية التي قام بها أفراد من العامة إلى دلمون سواء كانوا من أبناء أور أو كانوا من أبناء دلمون كان من تلك المواد الذهب الفضة النحاس والأحجار الكريمة، اللؤلؤ، والعاج والأخشاب وهي المواد التي تحتاجها مدن جنوب بلاد الرافدين^(١٩) ومنها مواد كثيرة وصلت إلى دلمون من الهند لتقوم دلمون بدور الوسيط التجاري لتسوق ما ورد إليها من الهند إلى بلاد النهرين.

ويرجع تاريخ العلاقات بين البحرين والهند إلى فترات سحيقة في القدم ويؤكد بعض علماء الآثار على أن تلك العلاقات تعود إلى الألف الخامس قبل الميلاد (١) بدليل ما عثروا عليه من آثار للفقار المزخرف والأصداف التي كل من

^{١٨} - يحيى، لطفي عبد الوهاب، العرب في الصور القديمة، دار النهضة العربية، ط٢ ، ١٩٧٩م

ص ٣٢٨

^{١٩} - آل ثاني، هوا على جلم، المرجع السابق، ص ٢٣٠-٢٣١ ..

حضارة (هارابا) في الهند وحضارة دلمون المعاصرة لها والتي حكمت لها علاقة تاريخية معها إذا أوردت الوثائق السومرية والأكدية أن سفن دلمون ومجان حكمت ترسو ببلاد كند في وادي الرافدين وهي محملة بالسلع التجارية كالنحاس المنقول من مجان (عمان) والأحجار الكريمة والعاج والخشب والعضور والأقمشة ونحوها المنقولة من الهند في حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد.

وأشار (جاري بيبي) الذي نقب في البحرين عام ١٩٥٣ م إلى أن الأختام التي عثر عليها في البحرين كانت من الطراز الهندي القديم. ومثله نكر (راو) حينما عثر على ختم خليجي بالقرب من (لوتال) القريبة من أحمد آباد في ولاية كجرات وهو موضع في وادي السند (الأندس) على ضفة نهر سابرماتي عند الساحل الغربي للهند. ويصفه (راو) بأنه دائري الشكل ويشبه الأختام التي عثر عليها في حفريات باربار قرب قلعة البحرين . ثم اكتشف ختم بحريني في (لوتال) وعليه نقوش لأقوى وبجانبه جزلان مما يؤكد حتمية العلاقات بين الهند ودلمون وذلك في الربع الأخير من الألف الثالث قبل الميلاد. وعثر على ستة أختام من وادي الأندس في كل من البحرين وعمان مما يجعلنا نستنتج على أن بعض الهنود كانوا يعملون في التجارة بأرض دلمون وعمان وجنوب وادي الرافدين فاستخدموا هذه الأختام لفتح بضائعهم. ومثلها عثر في (باربار) بالبحرين على أختام يتضح فيها وجه الشبه الفني مع أختام حضارة (هارابا) بالهند وقد أرخها علماء الآثار بالعصر الحدي أي في حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد^(٢٠) مما يؤكد قدم العلاقات الحضارية بين البحرين والهند.

٢٠ - أبا حسين، علي، العلاقات التاريخية بين البحرين والهند: البحرين ١٩٩٦م ص ٨

، وانظر: راو، العلاقات التجارية والثقافية بين البحرين والهند في الألفين الثالث والثاني ص ٣٠١

، وانظر: معاوية إبراهيم، تنقيبات البعثة الحربية في سار، ص ٢٧٣

وتذكر الكتابات المسمارية أن الملك سرجون الأكدي قد وصل بفتحاته إلى بلاد دلمون. وكان يصاحب تلك الفتوحات نشاط اقتصادي إذ أقام الحكام الأكديون علاقات تجارية مع سكان الخليج العربي ومع وادي السند وأصبحت (دلمون) محطة متوسطة بين منجم نحاس عمان (مجان) والذهب والأحجار الكريمة والتوابل والأخشاب المنقولة من ديار السند . إذ كانت تتزود السفن بالماء والغذاء في دلمون وهي قلعة من (لوتال) إلى بلاد الرافدين أو ذاهبة إليها وهذا ما أوضحته الأختام الهندية التي عثر عليها في المدن السومرية والأكدية. كما بنى (أور نغشه) ملك لجش معبدا نقلت أخشابه في مراكب (دلمون) التي أطلقت عليها الوثائق الأكدية (بلاد شجرة التخيول) وسطرت الأساطير البابلية أنها الوسيط لنقل سلع الهند ونحاس عمان إلى وادي الرافدين. وهكذا أصبحت دلمون مركزا للتجارة بين الهند ولور في جنوب وادي الرافدين حتى أواخر القرن الثاني ق-م بدليل ورود اسم تلجر يدعى (أبا ناصر نصير) كانت له معاملات تجارية في (دلمون) فيستورد النحاس من (مجان) ثم بعد تصديره إلى (أور) وفق ما دلت عليه الأختام التي عثر عليها في البحرين وهي من النموذج الهندي والأواني الفخارية التي يرجح أنها مستوردة من الهند (١١)

وهكذا استمرت الطرق التجارية الآتية من الهند والشرق الأقصى تمر عبر البحرين (دلمون) إلى بلاد وادي الرافدين وبالعكس. وكان سبب ازدهار التجارة في الألف الثالث والثاني ق-م لما تتمتع به البحرين من (موقع جغرافي) و (وفرة المحاصيل الزراعية) و (المياه العذبة) والتي لا تستغني عنها السفن التجارية التي تحتاج لتزويدها بالماء والذاد والوقود . وكان للتجارة دور هام في تبادل الثقافات بين الهند وادي الرافدين عبر البحرين كساليب رصف الطرق ونظام المقاييس والأوزان كما وجد الآثاريون في (باربار) أماكن لتقديم القرابين للآلهة ومثلها تلك التي وجدت في (لوتال) و (هارابا) بالهند ومما يذكر أن معبد الآلهة (آنذاك) في دلمون شيده جماعة من الهنود الذين قدموا

21 - حرب، محمد، الخليج العربي ووادي الهندوس في الأدبيات والحوليات المسمارية من ٢-٥

من (سورامترا) والذين استقروا لعدة أجيال في دلمون. ونتيجة أخرى للاتصال بين الهند ومنطقة الخليج العربي لقد حدث تجسّس في طرق الصيد والأنوار التي يستخدمها صيادوا السمك والسفن والأجهزة المزودة بها تلك السفن تكاد تتشابه لدى الملاحين في كلا المنطقتين هذا بالإضافة إلى تبادل السلع بين البحرين والهند منذ الألف الثالث والثاني ق.م كالنحاس والعاج والأحجار الكريمة والأخشاب والخزف^(٢٢) والأواني الفخارية الهندية^(٢٣).

والمتمتع للعلاقات التجارية بين الهند ودلمون يجد أنها لم تكن بالنشاط الذي شهدته في عهد الملك البابلي (حورابي) في القرن الثامن عشر قبل الميلاد وذلك نتيجة لقلة الاتصال التجاري بين بلخ والهند أيام (الكاشيين) حيث دلت على ذلك نصوص الصارئة في القرن الرابع قبل الميلاد إلا أن التبادل التجاري بين وادي الرافدين والهند عاد للنشاط من جديد أيام (الآشوريين) في الألف الأول قبل الميلاد عبر (دلمون)^(٢٤).

صلات الجرها بالهند

ظهرت الجرها بنهاية القرن الثالث ق.م. كمدينة مستقلة في شمال شرق شبه الجزيرة العربية، وأصبحت أهم أماكن توزيع السلع والبضائع العربية والهندية والتي كانت تصدر إلى الأراضي السلوقية والبطلمية^(٢٥). كان الخليج العربي في القرن الثامن قبل الميلاد موطناً لعبث القراصنة وظل كذلك حتى جاء سنخريب ووضع حداً لاعتداءاتهم حوالي عام ٦٩٤ قبل الميلاد وأجبرهم على الاستقرار في الجرها^(٢٦).

٢٢- الأحمد، سامي، تاريخ الخليج العربي، ص ٢٣-٢٦.

٢٣- ل. ثاني، دبا، المرجع السابق، ص ٢٦١.

٢٤- محمد حرب، المرجع السابق، ص ١٠، سامي الأحمد، المرجع السابق، ص ٢٦، ٢٣.

٢٥- بن صراي، محمد، المرجع السابق، ص ١٩٩.

٢٦- أوليوري، دي لامي، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى علي اللؤلؤ، منشورات وزارة

الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م ص ٨٤.

و يصف سترابون موقع الجرهاء فيقول: "بعد الإبحار بمحاذاة ساحل العربية لمسافة ألفين وأربعمائة ستاديوم يصل المرء إلى الجرهاء وهي مدينة تقع على خليج عسقي" ثم يذكر "وتقع المدينة على بعد مائتي ستاديوم من البحر (خليج) " أما بليني فيحدث عن خليج الجرهاء ومدينة الجرهاء التي يبلغ محيطها خمسة أميال ثم يذكر منطقة إلى الداخل في شبه الجزيرة قبلة الجرهاء تسمى " أتينى " تبعد خمسين ميلاً عن الساحل، وعلى الجانب الآخر فإن جزيرة تيروس (البحرين) تبعد عن الساحل (ساحل الجرهاء) بنفس المسافة (٢٧)

هذا وقد كان للطريق التجاري من اليمن إلى الشمال فرع اتجه إلى الجرهاء وهجر بمنطقة الخليج العربي مروراً بقرية الفاو (قرية ذات كهل) ومنها تتجه نحو اليمامة ثم جرها والهجر ثم تتجه إلى بلاد الرافدين في الشمال (٢٨) ويبسود أن الجرهاء قد اهتمت بتجارة السلع الهندية والفارسية لاسيما الطيوب والبشور إذ كانوا يجلبون هذه السلع من مواطنها الأصلية في تلك البلاد الشرقية ثم يتجهون بها شمالاً وغرباً لبيعها في أسواق سوريا وفلسطين (٢٩).

و في أواسط القرن الثالث ق.م. قام الجرهانيون بنشاط تجاري كبير، وحقيقة إن أغلب هذا النشاط كان يريا في اتجاه القسم الجنوبي الغربي من شبه الجزيرة، ولكن جزءاً منه كان بحرياً يمر بمياه الخليج ثم يسير شمالاً في نهر الفرات حتى مدينة سليوقية Seleukeia التي أنشأها السلوقيون على النهر . كذلك نجد حوليات العهد المبكر من حكم أسرة "هان" في الصين، في مجال الحديث عن علاقات هذه الأسرة الصينية الحاكمة مع منطقتي الشرق الأوسط والأقصى، تشير إلى نشاط بحري في المنطقة في فترة ترجع إلى ما بعد ١٤٠ ق. م. فنذكر أن

27- عبد الغني، محمد السيد ، المرجع السابق ص ٩٤.

28- الجرو، أسمهان سعيد الجرو، لتاريخ الحضاري لليمن القديم، دار الكتاب الحديث، ١٩٩٦

ص ٦٨

29- عبد الغني، محمد السيد، المرجع السابق ص ١١٢.

الرحلة البحرية بين "تيلو شيه" (التي أمكن التعرف على أنها القسم الجنوبي المطل على الخليج من وادي الرافدين) " وأرض الشمس القارية " (ربما يقصد شمالي البحر الأحمر) تستغرق مدة يوم . والإشارة إلى هذه السفرة البحرية تشير إلى نشاط بحري من إحدى موانئ المنطقة دون شك ، وأرجح أن تكون هذه الميناء هي خاراكس Charax (ميسان الحالية) التي تقع على رأس الخليج في جنوبي وادي الرافدين وكان الأسكندر قد أسسها وجعل لها ميناء في المنطقة ، ثم نوت أهميتها بعض الشيء ، ولكن أنطيوخوس Antiochos مفلس الحكام السلوقيين (الذين خلفوا الأسكندر على حكم سورية ووادي الرافدين) اعتنى بها وأعاد إليها أهميتها ، ثم أعاد إنشاءها ملك (أو زعيم) لمنطقة عربية مجاورة هو سبوسينيس Spasenes .

ونذكر الحوايك الصينية في أواخر القرن الأول الميلادي (٩٧م) أن أحد سفرائها من أواسط آسيا ، وكان - ينج Kan-ying الذي وصل إلى تيلو - في طريقه إلى تاتسن Ta-tsin (سورية) استلهم عن هذه الرحلة فذكر لاهل مكان تيلو - تشيه (الشواطئ الجنوبية لوادي الرافدين) أن " البحر كبير وواسع ، وأنه إذا كانت الرياح مواتية فمن الممكن الوصول في ثلاثة أشهر ، أما إذا لم تكن مواتية فمن الممكن أن تستمر السفرة سنتين ، ولهذا فإن الذين يركبون البحر يأخذون معهم زادا يكفيهم ثلاث سنوات ، فإن في البحر شيء يحرك في الإنسان الحنين إلى بلده ، وقد فقد الكثيرون حياتهم بسبب ذلك " . والنص يشير ، كما هو واضح ، إلى معرفة بالبحر ومن ثم بالتجارة البحرية ، ولكن يبدو أن شيئا من التخوف كان يحيط بالرحلات البحرية بين الخليج من جهة والبحر الأحمر من جهة أخرى ، ربما لأن تجارة الشاطئ العربي المطل على

الخليج كانت موجهة حتى ذلك الوقت أساساً إلى الشرق أو على أكثر تقدير إلى الشواطئ الجنوبية لشبه الجزيرة، إذا توجهت غرباً^(٢٠)

صلات عُمان (ماجان) بالهند

كان لوقوع شبه الجزيرة العمانية على الخليج العربي وخليج عمان أثر كبير في العلاقات التجارية بين الشرق والغرب. فقد اتصلت عُمان به بلاد النهرين اتصالاً مباشراً في بعض الفترات، وفي فترات أخرى لعبت دلمون دور الوسيط في التجارة القائمة بين ماجان وبين بلاد النهرين، فنذكر بعض النصوص المكتشفة في أور - أن تاجراً يدعى لوتليل من عهد الملك أبي - من آخر ملوك عصر الإحياء السومري (عهد سلالة أور الثالثة) يجلب النحاس والخرز والعاج وأنواعاً من الأحجار من ماجان مباشرة^(٢١) وقد كان هذا الاتصال مستمراً سواء كان اتصالاً مباشراً أو كان عبر دلمون كوسيط، وقد تكررت النصوص العرفية أن تاجراً يدعى إيا ناصر خلال عهد سلالة لارسا ساهم في نقل البضائع وتصديرها من الأقمشة والزيوت وغيرها وتسلم أموالاً من الفضة من التجار بغرض استيراد سلعة للنحاس من دلمون. وقد سجل مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريتري أن (صاناً) كانت تصدر إلى المناطق المجاورة كميات كبيرة من اللؤلؤ ومما

^{٢٠} - يحيى، لطفي عبد الوهاب، العرب في العصور القديمة، دار النهضة العربية، ط٢ ١٩٧٩ ص

٣٢٥ - ٣٢٧

^{٢١} - آل ثاني، هيا على جاسم، الخليج العربي في عصور ما قبل التاريخ، مركز الكتاب للنشر

١٩٩٧م - ٢٣٢

يوحي بوجود ممارسة هذه المهنة كميات الأصداف الكبيرة التي عثر عليها في مواقع الدور (صفا) (٢٢)

وقد أشار صاحب كتاب الطواف إلى بعض النشاطات التجارية بين عتاما وجيراتها مثل: الهند وفارس وميسان وجنوب شبه الجزيرة العربية. وذكر كذلك أن السفن الصغرى تأتي من الميناء الهندي، باريجازا، محملة بالزئبق والنجاس والصندل وخشب التيك. كما أن عتاما كانت تستورد البخور واللبان من ميناء كتي في جنوب شبه الجزيرة العربية، وتصدر إلى كل من باريجازا وكتي نوحا من الفوارب محلية الصنع تدعى مادارقا، وكميات كبيرة من اللؤلؤ، والملابس والخمور والعبيد. (٢٣)

ويوجد في شبه الجزيرة الفصحى عدد من الطرق الدلغية التي تربط بين الموتى، السلطية والمناطق والوحدات الدلغية. ومن الملاحظ أن مواقع الآثار السابقة الذكر تقع على طرق القوافل القديمة، مما يوحي بأن هذه الطرق كانت تستخدم منذ القدم الأرمينية، ومن هذه الطرق: الطريق السلطي القديم من رأس الغيبة أو جلفار بالقرب من موقعي شمل وخفيلة، إلى البريمي ويلي عبر سفحة وسهل الدمام، ومن البريمي عبر سفوح الجبال إلى عبرى ومنها إلى جلفار وحضرموت ومن الملاحظ أن ملحمة تمر بها عدد من الطرق الرئيسية مما يساعد على سهولة اتصالها. أما الطرق الخارجية البرية التي تربط عمان بسوريا وبلاد الرافدين عبر شبه

٢٢- بن صراي، حمد محمد، مواقع ميناء صفا ودوره الحضاري والاقتصادي في منطقة الخليج العربي، أدومكو، العدد الثاني، يوليو ٢٠٠٠ ص ٥٢.

٢٣- بن صراي، حمد محمد، منطقة الخليج العربي من القرن الثالث ق م إلى القرن الأول والثاني الميلاديين، المجمع الثقافي الإماراتي، ٢٠٠٠ م، ص ٢٨٩-٢٩٠.

الجزيرة العربية بما نشر واكتسبوا إلى طريق بري من حضرموت إلى عُمان بالقرب من الساحل، وهو الطريق ذاته تقريباً الذي ذكره ابن خردادبة. والطريق البحري بين ميناء عمان وأبولوجوس وبروجترا. وكان لشبه الجزيرة الهندية مواسم تربطها بحريا بالخارج وعن طريقها يتم تصدير واستيراد السلع والبضائع، وارتبك كل من الدور على الخليج العربي والهندية على خليج عُمان وهذا الموقعان كانا يرتبطان بالمدخل بطريق القوافل. وتدل العديد من النقى الأثرية على التبادل التجاري والاتصالات بين شبه جزيرة عمان والمناطق المجاورة لها^(٣٤) وقد ذكر مؤلف كتاب الطواف أن موشكا كانت مرفأ لسفن الملك ويدل على الاتصال بالهند لاكتشاف العديد من فخاريات شبه القارة الهندية، في ضلعا علاوة على أربع صلات هندية^(٣٥)

ومن الآثار الضمائية التي تحمل تأثيرات هندية مجموعة من الأختام، وقطع معنية وقطع من العاج، و أواني فخارية وتتشابه مع مثيلاتها في الحضارة الهندية (الصورة ٣) تبين مقارنة زخارف فخار رأس الجينزل مع مثيلاتها الهندية لتوضح مظاهر التأثير والتبادل بين الحضارتين الضمائية والهندية^(٣٦)

^{٣٤} - بن صراي محمد محمد، منطقة الخليج العربي من القرن الثالث ق م إلى القرن الأول والثاني للميلاديين، للمجمع الثقافي الإماراتي ٢٠٠٠م، ص ٢٨٩-٢٩٠. تتزامن العديد من الشواهد الأثرية التي تربط وادي الأردن بعمان مع النصوص الآتية ومرحلة أسرة أور الثالثة من بلاد ما بين النهرين التي تتكرر بناء قوارب ملجان وأسفلها، وقد ربطت القوارب البحرية عُمان بشبه الجزيرة الهندية والإمارات والبحرين وشرق الجزيرة العربية وبلاد الرافدين خلال مراحل عصر فجر السلالات (٢٥٠٠ ق.م- زاريس، بورس، أرض اللبان، مطبعة النهضة، ترجمة معاوية إبراهيم، مسقط ٢٠٠١م ص ٧٦-٧٧

^{٣٥} - بن صراي محمد محمد، موقع ميناء عمان ودوره الحضاري والاقتصادي في منطقة الخليج

العربي انوماتو العدد الثاني ربيع الثاني ١٤٢١ هـ يوليو ٢٠٠٠ ص ٤٦

^{٣٦} - Vishwas. D. Gogte, Indo - Arabian maritime contacts during The Bronze Age Scientific Study of pottery from Ras al - Junayz (Oman) , Adumatu Issue no. 2 July 2000 p.7 (صورة)

وكان الحاج والأختام النحاسية أيضاً من الآثار المكتشفة في رأس الجينز وجميعها تشهد على قيام صُلات مع الهند وأيضاً قربانها بدور الوساطة بين الهند وبلاد النهرين^(٣٧)

وما عثر عليه من آثار في مواقع الدور (عمانا) يؤكد وجود تبادل تجاري بين هذا الموقع وبين حضرموت عن طريق مينائها الشهير (قنا) ومن هذه الآثار صلتان بروزيتان من حضرموت وقد كتب عليهما اسم العصر الملكي (شقيز) بشيوة كما عثر على خاتم تدل زخرفته على أنه من حضرموت، علاوة على عدد من الأواني الفخارية المستوردة من جنوب شبه الجزيرة العربية، كما عثر في قبر آخر بالدور على كمية من البخور، الذي تعد منطقة ظفار هي مصدره الأساسي وكانت مدينة قنا (بدر على الحالية) هي الميناء البحري الشهير لتصدير البخور^(٣٨) وذكرها مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريثري فقال: "قنا ميناء حضرموت وله تجارة واسعة مع صُلات على الخليج ومع الهند، مع سواحل الصومال في أفريقية، وفيه جمع الثبان والبخور وغير ذلك ويصدر إلى الخارج"^(٣٩)

صلات الفرس بالهند

شهدت منطقة الشرق الأدنى القديم تبدلات كبيرة في مراكزها السياسية وعلاقات دولها، مما تسبب في أحداث خلال كبير في موازين القوى السياسية العالمية القديمة، وترك ذلك أثره الواضح على حركة التجارة وطرقها ووسائلها. فقد ظهرت في الأقسام الجنوبية الغربية من إيران قوة سياسية جديدة تمثلت بدولة

³⁷ - Bouchariat, Remy, Archaeology and Artifacts of the Arabian Peninsula, Civilizations Of The Ancient Near East, Vol. II, Charles Scribner, Sons USA, 1995, P. 1341.

³⁸ - بن سراي، حمد محمد، المرجع السابق، ص ٤٦

³⁹ - الإريثري، مطهر علي، نقوش مستنبة، مركز الدراسات والبحوث اليمني، ١٩٩٠م ص ١٢٢.

الفرس الأخمينيين الذين نجحوا في سنوات قليلة من نشر سلطتهم على كثير من أجزاء الشرق الأدنى القديم، فسقطت بابل أمامهم في عام ٥٣٩ ق.م وسقطت مصر بعد ذلك في عام ٥٢٢ ق.م وكان لهذا أثره الكبير على الأحداث السياسية والحضارية في الشرق.^(٤٠) شقت الطريق إلى الهند في وسط آسيا منذ قيام مملكة الفرس وسيطر الفرس زمن قورش (٥٥٨-٥٢٦ ق.م) على آسيا الوسطى والبلاد المتاخمة للهند. وحافظ داريوس هستانسيس على انتظام العلاقة الطيبة مع الهند بعد أن أخضعها. وكان داريوس قد أرسل بعثة بقيادة سكيلكس الكاريقي ليكتشف الطريق في مجرى السند الأسفل ثم عابراً المحيط الهندي ومن ثم أخذ داريوس يبعث بسفله لتجوب المحيط الهندي، كان الملك الفارسي كان يريد معرفة طريق كانت لديه معلومات عنها وقد ضم داريوس جميع مجرى وادي السند وجعل تلك البلاد ولاية في مملكته^(٤١)

كانت الطريق البرية عبر آسيا معروفة ومطروقة من قبل الجميع زمن الاخمينيين والسلوقيين، ويفسر هذا كثرة المعلومات المعروفة عن الهند وعن التجارة المجاورة منها، وقد تأثر التبادل التجاري وغيره بسبب ثورة بخاري سنة ٢٥٠ ق.م وثورة فريتا سنة ٢٤٨ ق.م وقام سلطنة آسيوية جديدة شرقي دجلة، وذلك

^{٤٠} - الهاشمي، رضا جواد، تجارة القوافل في التاريخ العربي القديم، من كتاب تجارة القوافل ودورها الحضاري حتى نهاية القرن التاسع عشر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد ١٩٨٤م ص ١٤-١٥.

^{٤١} - يوجد أقدم ذكر لهذه الممتلكات الشرقية في نقش داريوس برسبوليس، وفي نقش رسم الذي يعود تاريخه إلى عام ٤٨٦ ق.م حيث يعلن داريوس أنه "ملك فارس و بلاد الموس" وبابل وأشور وبلاد العرب، ومصر والمقاطعات البحرية واسبرطة وليونية وميديا وأرمينيا وكبادوكيا، وفريتا وزرتجية، وأريا، وبخوارزم، وبخاري، وبلاد الصغد وقندهار، ومقا وستاكيدس، وأراخوسيا، وميكيا. أوليري، دي لاسي، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى علي الغول، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م، (ص ٨٢ هـ ١). -بولنظر تاريخ هيرودوت، ترجمة عبد الإله الملاح، مراجعة أحمد المساف، وحمد بن صراري-أبو ظبي، المجمع الثقافي، ٢٠٠١. الكتاب الرابع ص ٣٠٩.

قبل وفاة "أسوكا" بوضع منين أما الطريق فقد بقيت مستعملة على الرغم من هذا كله ، ولم يتغير عليها إلا الإشراف الذي أصبح للفرتيين^(٤١)

وقد نظم الأخمينيون إمبراطوريتهم تنظيمياً إدارياً حسناً جعلها تظل متمسكة زهاء قرنين من الزمان وأسموها الى عشرين ولاية كانت الهند واحدة منها، وكانت الهند على رأس جميع الولايات في كمية الجزية السنوية إذ كان عليها أن تدفع الى خزنة "شاهنشاه" ٤٦٨٠ وزنة فضة سنوياً^(٤٢) وكانت الولاية الهندية تزود مملكة الفرس بالذهب المستخرج من الرواسب الغرينية في دارستان وقد استغل الذهب خلال قرن من تعينه. وأشارت النصوص الفارسية أيضاً الى وجود الرماة الهنود في جيش إكسركسيس^(٤٣) الذي وصف نفسه بالملك العظيم الوحيد وملك جميع البلاد التي تتكلم جميع اللغات، وعدد تلك البلاد التي تخضع له وكان منها بلاد العرب والهند^(٤٤)، وقد احتفظت الآثار الأخمينية بتمثيل للجنود الهنود ضمن التلوحات التي مثلت الجنود الشرقيين، في جيوش ملك الملوك إكسركسيس^(٤٥)

^{٤٢} - أوليري، دي لامي، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى على الفول، منشورات وزارة

الثقافة الأردنية، صان ١٩٩٠م ص ٨٦

^{٤٣} - انظر: أحمد فخري، دراسات في تاريخ الشرق الأدنى، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٣م ص

٢٢٦-٢٢٧. (الوزنة = ثلاث حوالى نصف كيلو جرام)

^{٤٤} - أوليري، دي لامي، المرجع السابق، ١٩٩٠

^{٤٥} - Pritchard J.B., Ancient Near Eastern Texts, New Jersey, University

Press, 1969, P316

^{٤٦} - بابلون، أرست، الآثار الشرقية، ترجمة مارون عيسى الفوري، دار جروس برس طرابلس

لبنان، ١٩٨٧. ص ١٣٤.

كما أشار هيرودوت^(٤٧) إلى الضرائب التي فرضها داريوس على الأقالي التابعة له وكان منها الهند فقال عما تلغعه الهند: " ثلاثمائة وستون تالنت من التبر - من الهنود وهم القوم الأكثر تعداداً في العالم المعروف ويدفعون المبلغ الأكبر " ويذكر " إذا قدرنا قيمة الذهب بما يعادل ثلاث عشرة مثل قيمة الفضة، فإن التبر الهندي يعادل عندئذ أربعة آلاف وستمائة وثماتين تالنت " ويذكر أن " إجمالي عائدات داريوس السنوية (من الضرائب) أربعة عشر ألفاً وخمسمائة وستين تالنتاً ويونياً، باستثناء العوائد الزائدة^(٤٨) "

ولقد ساهمت الهند بنسبة كبيرة من مجموع الضرائب التي قام داريوس بتحصيلها آنذاك من جميع الولايات الخاضعة له.

ثم ضعفت بلاد فارس وأقدم الإسكندر على غزوها وتمكن من التغلب على داريوس في معركة " إسوس " سنة ٣٣٣ ق.م فهرب من الميدان . وتغلب عليه ثانية في معركة أوبلا سنة ٣٣١ ولم يمض وقت طويلاً حتى اغتيل

⁴⁷ - تاريخ هيرودوت، ترجمة عبد الإله الملاح، مراجعة أحمد السقاف، وحمد بن صراي. أبو ظبي ، المجمع الثقافي، ٢٠٠١ للكتاب الثالث ص ٢٦٤ وما بعدها.

^{٤٨} - يذكر هيرودوت " أنه تم إعطاء أوامر لكل من يدفع (الضرائب) بالفضة باستخدام التالنت البابلي بينما استخدم التالنت اليوناني مقيلاً للذهب: وللتالنت البابلي يعادل ١ تالنت يوناني (المراجع السابق ص ٢٦١) ، وقد تعاملت ممالك شبه الجزيرة العربية القديمة بالمسكوكات منذ نهاية القرن الخامس قبل الميلاد ثم ما لبثت هذه الممالك أن ضربت المسكوكات في أوائل القرن الرابع قبل الميلاد ، وكانت تضرب على سوار للدرهم البابلي، الذي يبلغ وزنه ٥,٦ جرام. واستمر على هذا الوزن حتى النصف الأول من القرن الثاني الميلادي فصارت تضرب وفقاً لوزن الدينار الروماني وضرب أغلبها من الفضة والقليل منها من الذهب والتحاس لنظر : يوسف، فرج الله أحمد، مسكوكات ممالك الجزيرة العربية قبل الإسلام، مجلة أدوماتو، العدد الخامس يناير ٢٠٠٢ ص٧٦

داريوس، وأصبح الإسكندر صاحب السيطرة على جميع الامبراطورية الفارسية، ولم تكن حملته على الهند أكثر من زيارة للولاية الشرقية التي أصبحت شبه مستقلة نتيجة لضعف السيطرة زمن ملوك الفرس الآخرين. وقد سار الإسكندر في هذه الحملة خلال منطقة ككت كلها- ولو بالاسم على الأقل- جزءاً من مملكة الفرس. وبعد أن أخضع بخارى عبر ممرات هندكوش سنة ٣٢٧ ق.م وصل نهر السند في السنة التالية. ولم يكن يكتشف ممرات جديدة، وإنما كان يعيد فتح الطرق الفارسية التي نالها الإهمال. وقد عاد الإسكندر عن الطريق البرية كما فعل داريوس من قبل، وأرسل أسطولاً بحرياً عبر نهر السند ليرجع عن طريق الخليج العربي^(٤٨)

وهكذا شهد العصر المتأخر (القرن الثالث الأخيرة ق.م) نشاطاً اقتصادياً كبيراً، خاصة في مجال التجارة البحرية، وهو نشاط أشار الإسكندر الأكبر إلى اتجاهه حين أرسل عدداً من معاونيه البحريين ليتعرفوا على شواطئ شبه الجزيرة سواء من ناحية الخليج أو من ناحية البحر الأحمر، وحين أسس مدينة الإسكندرية في مصر لتصبح بعد موته أنشط ثغر بحري في مجال الاتصالات التجارية بين الشرق والغرب، ومن ثم يدخل البحر الأحمر والخليج في دائرة التصور الكامل لهذه الاتصالات^(٤٩).

وقد القاد نيركوس أسطولاً (Nearchus) إلى السند وقام بسرد تفاصيل الرحلة المؤرخ أريان (Arrian) في أقدم وصف للطرق البحرية بين الهند وخليج فارس مع ساحل الهند وبلوخمستان. ويمكن أن يجد دليلاً عندما وصل مارسا في بلوخمستان، وقد وصفت المسيرة بأنها لم تكن صعبة، وأن أسماء الأماكن كانت معروفة جيداً. ويدل هذا على أن الطريق الساحلية كانت معروفة

^{٤٨}- أوليري، دي لاسي، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى على الغول، منشورات وزارة

الثقافة الأردنية، ص ١٩٩٠م ص ٨٤

^{٤٩}- يحيى، لطفي عبد الوهاب، العرب في العصور القديمة، دار النهضة العربية، ط ٢، ١٩٧٩

تماماً. بل يؤكد أن تلك الطريق كانت هي الطريق المعتادة من الهند وإليها. وكان الإسكندر (*) يعتقد بإمكانية الإبحار حول شبه جزيرة العرب إلى البحر الأحمر . فجهز جماعة من الرجال للقيام بهذا العمل ولكنهم لم يتمكنوا من اجتياز الرأس المقابل لساحل كرمناشاه أي رأس مسندم (*) Ras Messendem ولم تبذل محاولة أخرى لاستكشاف شبه جزيرة العرب أو للساحل العربي .

وكانت الأحوال في الهند قد تغيرت في تلك الأثناء وأدت إلى غزو هندي معاكس للغرب، وكان بمثابة رد على التوسع الهليني بقيادة الإسكندر. فقد قامت في الهند الشمالية الغربية حكومة قوية هي إمبراطورية موريا (Maurya) التي أسسها شاندراغوپتا (سماء اليونانيون ساندرا كوتوس). فلم يتمكن المقدونيون من فرض سلطتهم عليه واكتفوا بعقد محادثة معه، وتزوج شاندراغوپتا ابنة أحد الملوك، واستقبل الرسل اليونانيين الذين كان من بينهم (ميجاستنيس) الذي كتب وصفاً مسهباً عن الهند لا يعرف سوى الاقتباسات التي نقلت عنه فقط (**).

صلات ميسان بالهند

كانت ميسان (أوسباسينو كركس، Charax) قد تأسست على يد الإسكندر الكبير وذلك في عام ٣٢٤ ق.م. وكان بناؤها بالقرب من نقطة التقاء بجلة وكرخة، وكان هدف الإسكندر من إنشائها هو السيطرة على طرق المواصلات بين بلاد الرافدين والخليج العربي والهند، ولتصبح ميناءً تجارياً هاماً. كانت

* حال موت الإسكندر المبكر دون تدعيم فتوحاته وأدت الحروب الأهلية بين المتنافسين من قواده، بعد موته، إلى استعادة المستعمرات البعيدة استقلالها. ولما جاءت سنة ٣١٥ ق.م كانت السلطة اليونانية قد زالت عن بلاد البنجاب. وقام القواد اليونانيون المتنافسون وفي الوقت المناسب بتقسيم إمبراطورية الإسكندر فيما بينهم، فألقت المقاطعات الآسيوية إلى ملوكس نيكاتور (٣١٢ - ٢٨٠ ق.م) وقد حاول سنة ٣٠٢ ق.م استرجاع الولاية الهندية .

⁵⁰ - أوليري، دي لاسي، للمرجع السابق، ص ٨٥

⁵¹ - المرجع السابق، ص ٨٥

كراكس المدينة الرئيسية التي تركزت فيها النشاطات الرئيسية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، إضافة إلى مدن أخرى هي: فرات وأبولوجوس وأياميا والتي لعبت أيضاً أدواراً مهمة في التجارة، وكانت لها علاقات جيدة مع تدمر والبتراء والجرحاء والهند، وبلاد الشرق عبر الخليج العربي وكانت كراكس مدينة تجارية لها علاقات متميزة بالبارثيين والرومان من جهة وبالكتاميين والأنباط من جهة أخرى الذين كانت لهم مراكز هامة وجاليات في مدينتي كراكس و فرات، وكانت هذه المملكة تحكم من قبل أسرة هابسباسونيس التي كانت في البداية تابعة للدولة السلوقية، وفي بعض الفترات وقعت تحت النفوذ الهارثي، ودارت في تلك الدولة الرومانية مدة من الزمن.^(٥١)

وكان تجار كراكس يمارسون تجارة نشطة مع باريوجازا (Barygaza) على خليج كامباي (Cambay) في الهند فكانت تحمل سفنهم السلع العربية إليها، ثم تعود منها محملة بالنحاس والقاج وأنواع مختلفة من الأخشاب، ولعل استيراد هذه السلعة الأخيرة يشير إلى نوع من النشاط في بناء السفن التي كانت الأخشاب الصالحة لبنائها لا توجد في شبه الجزيرة العربية. كذلك كانت سفن كراكس تحمل السلع إلى الشواطئ الجنوبية العربية لشبه الجزيرة^(٥٢) وقد ذكر مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريتري عدداً من السلع التجارية المستوردة من الهند إلى ميسان عبر أبولوجوس وهي: النحاس وخشب التنيك والدعامات الخشبية الأفقية للسفن وجنوع لشجار السيسو بالإضافة إلى بضائع أخرى مثل الأعشاب والأصوية والحريز والقطن والملابس والحندي^(٥٣) كما كانت مدينة أبولوجوس من المدن الهامة في ميسان وقد ذكرها مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريتري حيث قال (إن أبولوجوس ميناء تجاري يقع

52 - حمد بن صراي، منطقة الخليج ص ١٩١، ١٩٩

53 - يحيى، ملحق عبد الوهاب، العرب في العصور القديمة، دار النهضة العربية، ط ٢، ١٩٧٩

ص ٣٢٨

54 - حمد بن صراي، المرجع السابق ص ٢٣٤.

بالقرب من كراكس سبلسينو ونهر الفرات) وذكر أيضاً (لقد أصبح من المألوف أن يتعامل تجار بلروجازا مع البحر حيث يستخدمون سفناً كبيرة للمتاجرة مع مئلي فارس: أبولوجوس وعسلنا، حيث يزودونهما بالتحاس وخشب القتيك، وجنوع شجر السيسو، وخشب الأبنوس). وقد ذكر ديوكسيوس أن الإمبراطور تراجان في حملته ضد البارثيين عام (١١٦ م) وصل إلى ميناء أبولوجوس ووقف يراقب السلع المحملة بالسلع المتجهة إلى الهند، حينما قال عبارته الشهيرة (يا ليتني كنت شاة فأعبر إلى الهند) (**).

الصلات المصرية بالهند

ترد ذكر بلاد بونت من آونة إلى أخرى في ثلثيا المصادر المصرية القديمة، منذ القرن السادس والعشرين قبل الميلاد وما تلاه، باعتبارها مصدراً رئيسياً أو سوقاً كبيرة لعدد من صنوف البخور والراتنجات والصمغ التي حظيت برواج واسع في أسواق العالم القديم، وتضمنت أصنافاً من اللبان أو السلائن والكنسر والمر والصبر والقرفة وبعض الأخشاب العطرية فضلاً عن الأئمد أو الكحل الأسود، ومنتجات أخرى (لعل منها العنبر والممك وصمغ القاطر أو ما يسمى دم الأخوين، وما إليه)، بعضها من إنتاج بونت نفسها وبعضها الآخر مما يرد إليها من بلاد أخرى. وحرصت مصر على توفير هذه المواد حرصاً كبيراً واستهلكت منها كميات هائلة في تلبية مطالب القصور والمعابد، والأعياد والجنائز، وتكديم الغرابيين، والطوبى والعلور، وإعداد الطقائير ومواد التحنيط. وقد كان للوساطة العربية دور كبير في توفير هذه السلع لمصر وقد كانت موالي مصر على البحر

55 - حمد بن صري، المرجع السابق، ٢٠١، ٢٠٢، ٢١١.

الأحمر هي المستقبلة لهذه المنتجات وقد أطلق المصريون على الأرض التي تأتي منها بعض المنتجات الشرقية (تا نثر) أي: أرض الإله (٦٦) وربما استمر هذا الدور العربي- في جلب المنتجات العربية والمنتجات الهندية- حتى ظهور اهتمام حكام أسرة البطلمة - الذين أسسوا دولة في مصر إثر وفاة الإسكندر الأكبر- بالنشاط التجاري في البحر الأحمر وكان هذا الاهتمام دافعاً كبيراً وراء النشاط التجاري في هذا البحر، ورغم استئثار التجار والملاحين اليونانيين بالقسم الأكبر من هذا النشاط، إلا أن التجار العرب استمروا في أداء دور تجاري لا بأس به ظهرت دلائله في النصوص اليمنية القديمة التي عُثر عليها في مصر كتأريخ التاجر المعني زيد إيل (٦٧) والنصوص اليمنية التي ذكرت ارتحال تجار من اليمن متوجهين إلى مصر بتجارهم (٦٨) والنصوص المنتشرة في الطرق التجارية في سيناء. وربما تراجع النشاط العربي في البحر الأحمر في القرن الأول ق. م. بسبب تكثيف البطلمة في مصر لنشاطهم التجاري في البحر الأحمر والمحيط الهندي، فقد عُثر على أربعة نقوش في مصر ترجع إلى الفترة بين عامي ١١٠-١٠٠ ق. م. تشير إلى موظفين في حكومة البطلمة مسئولين عن شئون البحر الأحمر والمحيط الهندي.

وقد أورد كتاب الطوائف السلع الهندية التي تستوردها مصر من الهند في العصر الروماني فاجملها في: السلع النفيسة الثمن والمجوهرات مثل اللعاج و عظام السلاحف والفيروز واللازورد والجزع واللؤلؤ والأحجار الكريمة للشغافة والماس والصغير، والملابس الثمينة والأردية القطنية والأقمشة الحريرية وخيوط الحرير، والتوابل والطيوب وبعض العقاقير الطبية والأصبغ وكتبت السلع التي تصدر من مصر سلعاً فخرة قصد بها تجارها الملوك والحكام والصفوة والأثرياء ومن هذه السلع المشغولات الفضية والذهبية والعيود وأنواع من

٥٦ - صالح، عبد العزيز، شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، ص ٢٩٨.

٥٧ - يحيى بلخني عبد الوهّاب، المرجع السابق، ص ٣٢٨.

٥٨ - باقفي، محمد عبد القادر، مختارات من نصوص اليمينية القديمة، لمنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس ١٩٨٥م، ص ٢٩٠ النص: (RES3022)

المراهم والنبذ الفلخر إلى جانب السلع العادية. بالإضافة إلى السلع العادية كالملايش والمواد الغذائية وبعض الأثاث المنزلية والآلات الحرفية والمشغولات الزجاجية والنحاسية والمصنوعات الحديدية.^(٥٩)

واستمرت الصلة المصرية آنذاك بالهند عبر الوساطة العربية عن طريق جلب سلعها التجارية والسلع الهندية من ميناء عدن التي كانت ملتقى للتجار العرب والهنود والمصريين والإغريق المقيمين في مصر. وهناك عدة شواهد على الاهتمام بتجارة البحر الأحمر والهند منذ عهد بطلميوس الأول (سوتير) وبطلميوس الثاني (فلانفوس) تمثلت في إقامة العديد من الموانئ المصرية على البحر الأحمر، وفي ذكر النصوص لكثير من السلع الآتية من تلك المناطق^(٦٠)، وفي تعيين مسؤولين عن سير السفن في البحر الأحمر والطريق الصحراوي الذي يربط ميناء برينكي بلفظ^(٦١) وهذا تقليد أسس له حكم مصر منذ القرن الحادي والعشرين ق.م. في عهد الملك منتوحتب ستغ كارع من ملوك الأسرة الحادية عشرة^(٦٢) ومن شواهد هذا الاهتمام التي ظهرت على الجانب الآخر ذكر النصوص الهندية - التي أخذت فقرتها من نقوش داريوس والفرس - لكل من: تطيوخوس، وبطلميوس (حاكم مصر) وأنتيغوس، وماجس القرني والإسكندر الذي يرجح أنه كان حاكماً لبلاط ألبيروس في تلك الحين^(٦٣)

ثم عاد النشاط العربي في التجارة البحرية مع العصر الإمبراطوري الروماني. ففي أواسط القرن الأول الميلادي يصف لنا صاحب كتاب "الطواف حول البحر الأبيض" (وهو كتاب يوناني) ميناء ليوكي كومي Leuke Kome (القرية البيضاء) في القسم الشمالي من ساحل شبه الجزيرة، المطل على البحر الأحمر، بأنها سوق تبعية للمنف العربية المحلية. كما

59 - عبد الحفي محمد السيد، المرجع السابق، ص ٥٢.

60 - عبد الحفي، محمد السيد، المرجع السابق، ص ٤١-٤٢.

61 - أحمد، عبد الطيف، العصر الهلنستي، بيروت ١٩٧٦م، ص ١٥٨.

62 - صالح، عبد العزيز، المرجع السابق، ص ٢٩٩.

63 - أوليري، دي لاسي، المرجع السابق، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م، ص

تعرض لميناء موزا Muzza (عند أو قرب مخا حليا) فوصلها بآنها سوق بحكم القلقون ترسو عندها السفن، وعندها نجد المكان " وقد اكتظ بالعرب سواء من أصحاب السفن أو التجارة وهم منشغلون بأمورهم التجارية، إذ إنهم كانوا يمارسون للتجارة مع الساحل البعيد (الساحل الإفريقي) ومع بلويجزا (آسي الهند)^(٦٤)

وربما بدأت التجارة المباشرة بين مصر و الهند في أولفر القرن الثلثي قبل الميلاد في عهد البطلمية بعد أن كان عرب جنوب شبه الجزيرة العربية يلعبون دور الوسيط بين البلدين من قبل ويحتكرون هذه التجارة^(٦٥)

وقد عمل البطلمية في مصر على تقوية التجارة البحرية مع الهند، ويقعهم لذلك أن التجارة البرية كانت يود منافسيهم الكبار حكم سوريا السلوقيين. وقد عمل بطليموس فيلاتلغوس (ح ٢٧٤ ق م) لكثير في هذا الميدان. فجدد طريق القبط (Coptos)، على ساحل البحر الأحمر. وأنشأ أو أعاد بناء ميناء القصير القديم وسمى موقعها الأخير " برينوكا " وميناء ميوس هورموس إلى الشمال من برينوكا على نفس الساحل. وكان معظم الرجال يفضلون استعمال النيل ذهابا وإيابا ثم يستعملون الطريق الساحلية على أن يولجهاوا لقطار البحر الأحمر. وهكذا أصبحت برينوكا مشهورة في المرحلة الأولى . ثم فتحت طريق جديدة فيما بعد توصل للساحل خلال سبعة أيام بدلا من أحد عشر يوما كانت تستغرقها

⁶⁴ - يحيى، لطفى عبد الرزاق، المرجع السابق ص ٣٣١ .

⁶⁵ - Wissman . Hermann V., Himyar Ancient History , LeMuseum 77 3-4 1964 p459.

الطريق إلى برينكا وهذه الطريق هي الطريق إلى مووس هورموس التي حلت بدورها محل برينكا ويقال أن بظلميووس فيلثلفوس قد أعاد هذه الطريق حتى السحل ابتداء من موقع ققط ليستعملها جيشه. وهيا استراحت وبركاً للماء على طول الطريق لخدمة المسافرين من المشاة أو ركبي الجمال، وكانت التجارة التي ترد من الهند والحبشة وبلاذ العرب (زمن استرابو) تتجمع في مدينة ققط واهتم بظلميووس بتنظيف للقناة الملكية القديمة، التي تربط فرع النيل للشرقي بميناء أرسنوى وجد استمالها (أرسنوى قرب السويس الحديثة) وقد أنشأها الملك سيزوستريس حوالي ٢٠٠٠ ق م وبذل داريوس بعض الجهد لتجديدها لكنها أهملت ثانية، ثم أعادها البطلمة.

وأسس بظلميووس فيلثلفوس الى جانب هذا مستعمرات على الساحل الإفريقي، وفي ديكسورن (سواطرة) التي بقيت تابعة لملك بلاد البحور وكانت تجارة بلاد العرب والهند تأتي الى لويكة كومي (الحدراء) ومنها توزع الى أحد الموانئ الثلاث (برينكا، أو مووس هورموس، أو أرسنوى) وكانت تجارة بلاد الهند كلها بأيدي العرب. وحاول البطلمة تحسين الملاحة في البحر الأحمر وتسهيل عملية النقل من جنوب غربي بلاد العرب الى مصر. ويشير استرابو الى بعض الملاحين الذين كانوا يبحرون بين القينة والأخرى من الموانئ المصرية الى الهند، ولكنهم كانوا قاتعين في معظم الأحوال بترك تجارة المحيط الهندي للعرب أو التجار الهنود. وقد توقف الازدهار التجاري البطلمي بعد الضعف الذي ظهر أيام البطلمة المتأخرين خاصة تحت حكم كليوباترا حيث أهملت الطرق وانطمرت القنوات وانتشرت أعمال القرصنة في سواحل بلاد العرب واستمر التدهور التجاري حتى عام ٣٠ ق م.^(١١)

٦٦- كان إيرثوستيوس المتوفي عام ١١٦ق م قد قدم وصفاً مسهباً للبحر الأحمر، ومعلومات عن ممالك بلاد العرب الجنوبية فوصف شكلها العام واتجاهات الطرق الداخلية التي تصل حضرموت بالقطيف على خليج المجمع، وبتهامة على خليج البخة، ويبدو أنه حصل على معلوماته عن الهند وبلاد الفرس من موظف سورى اسمه "بثروكلوس" واعتمد استرابو (٦٤ ق م) على ما

ومن الطريف أن ملك الهند "بنديون" أرسل عام ٢٠ ق م سفارة إلى قيصر محملة بالهدايا. وكان التعامل التجاري مع الهند وبلاد العرب زمن الأنطوة الأولين محصوراً في الأصناف الفاخرة من البهارات والبخور من بلاد العرب والفلل والآثاء والزبرجد من جنوب الهند وكذلك شاع استعمال أدوات التجميل وشاع إحراق كميات كبيرة من البخور في جنازات الأثرياء وكان بليني يتحسر على الأموال الطائلة التي تحول سنوياً إلى بلاد العرب تسديداً لما يستورد منها من متوجات أو من متوجات الهند والصين وجاء في اللؤلؤ البحري أن كمية هائلة من الصبائك الذهبية والبرونزية كانت ترسل سنوياً إلى سبأ ويذل على سعة تلك للتجارة ما وجد من الصلات الرومانية من عهدى أغسطس وطيباريوس في جنوب غربى الهند والتي تعدت ٢٠٠ قطعة ذهبية وتعدت ١٠٠٠ قطعة فضية (١٧) وكانت النقود البرونزية التي دخلت إلى بلاد الهند من الغرب وأقسم آخر تم ضربه في مادورا وفي هذه الجهات وجدت أواني برونزية من صنع روماني . وكانت توجد مستوطنات للرعايا الرومان في جنوب الهند منذ القرن الأول الميلادي ،

وربما كان لاكتشاف هيبالوس (Hippalos) نظرية الرياح الموسمية، دور كبير في تطور التجارة البحرية منذ ذلك الوقت بين مصر والهند، وحددت بفترات

أفهمه من كتابات كلاً من أراتوسيثوس (١٩٦ ق م) ، ولجاثرخيدس () ، وأرتيميدروس (١٠٠ ق م) في معلوماته عن بلاد العرب والهند، علاوة على أنه وافق حملة إليوس جالوس على بلاد العرب وقد قدم لنا كل هؤلاء للكتاب كل ما كان معروفاً لدى العالم اليوناني في عصر البطلمة من معلومات عن بلاد العرب والهند في فترة ما قبل الإسلام انظر: أوليري دى لاسي ، جزيرة العرب قبل البعثة ، ترجمة موسى علي الفول ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م ص ٨٨-٨٩

⁶⁷ لم يرد ذكر الفلل والزبرجد والزرنيخ قبل عصر بليني ويبدو أنها دخلت إلى الغرب بعد التتميش للتجارة وكانت هذه الأشياء ثمينة إذ كان يباع البوندي (٤٥٤ جرام) من الفلل في روما بمبلغ ١٥ دينار (قطعة ذهبية أو فضية) انظر أوليري، دي لاسي، المرجع السابق ص ٨٩، ٩٥

معونة في السنة وقد أدى هذا الاكتشاف إلى تكثيف وانتظام حركة التجارة المباشرة بين مصر والهند عبر البحر الأحمر.^(٦٨) إلا أن هناك رأياً آخر يرى^(٦٩) أن الازدهار التجاري المشار إليه لم يكن بسبب اكتشاف الرياح^(٧٠) إنما كان مرده إلى القوة السياسية والعسكرية للرومان والتي مكنت الأساطيل التجارية الرومانية المزودة بحماية عسكرية قوية من أن تمخر عياب البحر دون خوف من القرصنة أو التهديد من قبل العرب الذين ربما منعوا السفن البطلمية من الإبحار في المحيط الهندي من قبل بسبب الضغط العسكري للبطلمية في القرن الأول ق.م^(٧١) إلا أنه يمكن ترجيح كل هذه العوامل حيث إن القوة وحدها لا تُسير سفناً بغير علم وإدراك للبحر ومخاطره ومواسم النشاط المناسبة للملاحة فيه.

وكان يوليوسس من ميزيكوس هو أول من وصل إلى الهند من الملاحين الإغريق بتكليف من الملك بطليموس يورجيتس الثاني في أواخر القرن الثاني ق.م. وأن ملاحاً إغريقياً آخر يدعى هيبالوس اكتشف الرياح الموسمية إلى الهند في أوائل القرن الأول ق.م. وكسر هذا الاحتكار العربي ، وقد استفاد البطلمية

68- يحيى، لطفي، عبد الوهاب، المرجع السابق، ص ٣٣٠.

69- عبد الغني ، محمد السيد شبه الجزيرة العربية ومصر والتجارة الشرقية القديمة ، المكتب

الجامعي الحديث ، القاهرة ١٩٩٩م ص ١٤٨-١٤٩.

٦٠- حيث أن هناك قرأتين برهنت على أن ديوكسوس هو أول من وصل إلى الهند من الملاحين الإغريق بتكليف من الملك بطليموس يورجيتس الثاني في أواخر القرن الثاني ق.م وأن ملاحاً إغريقياً آخر يدعى هيبالوس (أوائل القرن الأول ق.م. اكتشف الرياح الموسمية إلى الهند وكسر هذا الاحتكار العربي ، وأن البطلمية استفادوا من هذا الاكتشاف في عهد بطليموس الثاني عشر (الزمار ٨٠-٥١ ق.م) وابنته كلويطرا السابعة (٥١-٣٠ ق.م) بل أصبح من بين موظفيهم من يحمل لقب "المشرف على البحر الإريتري والهندي" وعلى هذا فإن هذا الاكتشاف اتفقد إلى القوة التي تمكن البطلمية من الاستفادة به.

70- أولويري، المرجع السابق ، ص ٩٣ .

من ذلك في عهد بطليموس الثاني عشر، (الزمر) (٨٠-٥١ ق.م) وابنته كليو-
بطرا السابعة (٥١-٣٠ ق.م)،

وفي محاولة للسيطرة على منتجات بلاد العرب ومنتجات بلاد الهند والخاص من
السيطرة العربية وربما مضايقة العرب للسفن البطلمية في البحر الأحمر^(٧١)
دفع البطلمية بحملة عسكرية للسيطرة على اليمن، تحركت من الساحل المصري
على البحر الأحمر مارة بميناء لويكة كومي على الجانب المقابل للاستفادة
بمساعدة الأقباط في الجنود والإرشاد، إلا أن هذه الحملة باءت بالفشل.^(٧٢)

ورغم فشل هذه الحملة العسكرية. تتحدث المصادر الرومانية عن الطفرة الكبيرة
في حجم التجارة الرومانية مع الشرق - وخصوصاً الهند - وذلك في أوائل
عصر أغسطس (٣١ م) أول أباطرة الرومان، وكانت تلك الطفرة من خلال ولاية
مصر الرومانية باعتبارها أقرب الولايات وأقدمها اتصالاً بأسواق التجارة
الشرقية وسلمها المرغوبة في إيطاليا ولايات الإمبراطورية في الغرب.^(٧٣)

وقال هذا الاتصال الوثيق بين الرومان والهند حتى ما يقرب من قرن قبل
ظهور الإسلام. عندما تدهورت الملاحة البيزنطية في البحر الأحمر خلال القرن
السادس الميلادي. وبذلك عادت تجارة الهند إلى أيدي الملاحين العرب.

دور التدمريين و الأقباط في حركة التجارة العربية الهندية

أولاً - دور التدمريين في حركة التجارة العربية الهندية

تعددت الطرق التجارية التي كانت تمر بتدمر وتجارتها وكان منها طريق إلى نهر
الفرات عن طريق سوريا ودياربيروبولس وعانة وهيت ، ومنها إلى باريساريكوم

71 - ظفاري، جطر دراسات في المجتمع اليمني القديم، مجلة للثقافة الجديدة الحد الرابع
سنة ١٩٧٥م، ص ١٣.

72 - الجور، أسهان سعد، لتاريخ السياسي لجنوب شبه الجزيرة العربية (اليمن القديم)، مؤسسة
حمادة للخدمات الجامعية الأردن ١٩٩٦م ص ١٩٧.

73 - عبد الغني، محمد السيد شبه الجزيرة العربية ومصر والتجارة الشرقية القديمة ، المكتب
الجامعي الحديث ، القاهرة ١٩٩٩م ص ٢٠٠ .

و هو أحد الموانئ الهندية الهامة على الساحل الشمالي الغربي للهند المطل على بحر العرب (٧٤).

و استخدم التدميريون أيضاً الطرق البحرية عبر الخليج العربي والبحر الأحمر. ولقد ذكر أحد النقوش التدمرية الذي عثر عليه في الأجورا، وجود علاقة مباشرة بين تدمر وشمال غرب الهند حيث أشار النقش أن سفينة لأحد التجار التدمريين أبحرت من ميناء على الخليج العربي، متجهة إلى مصب نهر السند، وفي عام ١٩٤٦م تم العثور على لوح حجري في تدمر مصور عليه مسافر واقف إلى جوار سارية قارب، وهذا دليل على صلة التدمريين بالبحر واهتمامهم بالسفر فيه، إضافة إلى ما ذكره مؤلف: الطواف حول البحر الأبيض، من أن التدمريين كانوا ضمن العرب الذين يبحرون في البحر الأحمر متجهين إلى جنوب غرب شبه الجزيرة العربية وشرق أفريقيا وشمال غرب الهند وقد كان للتدمريين جالية كبرى في كراكس (٧٥).

ولقد عثر في مصر على نقش من عهد الإمبراطور الروماني هادريانوس (١١٧-١٣٨م) يذكر جالية مزدهرة ومعترفاً بها من الإمبراطور لربانسة من مدينة تدمر يعملون في البحر الأحمر. وهو نقش يدعو في الحقيقة إلى التأمل، إذ أن أهل تدمر قد اعتادوا ممارسة التجارة البرية في مناطق صحراوية، ومن ثم فانتقلهم إلى التجارة البحرية، إلى جانب إشارته إلى مقدرتهم بثير في الحقيقة أكثر من تساؤل حول تغيير محتمل في ميزان الأهمية النسبية لكل من التجارة البرية والتجارة البحرية. (٧٦).

ولما اتسعت مملكة تدمر في عهد زانوبيا وأصبحت أشبه بالإمبراطورية حيث شملت سوريا الطبيعية وجزءاً من آسيا الصغرى وشمالى الجزيرة العربية

٧٤ - بن صراي، المرجع السابق، ص ١٦٩. وانظر: Scoff, E.H. (ed & trans.), The

Periplus of The Erythraean sea, London, 1912, P.39, 41, 165.

٧٥ - بن صراي محمد محمد، المرجع السابق ص ١٧١.

٧٦ - يحيى، عبد الوهاب، العرب في العصور القديمة، ص ٣٣٢.

ووصل تأثيرها إلى بحر العرب، ووجهت زنوبيا أنظارها إلى مصر، ووضعت الخطط للاستيلاء عليها وذلك لأهمية مصر الكبيرة بالنسبة لروما وسيطرتها على طريق الهند عبر البحر الأحمر الذي ازدادت أهميته بعد إغلاق الساسانيين لمنطقة الخليج العربي، وتحقق لزنوبيا ما تمنّت علم ٢٧٠ م^(٧٧) وتوجد نصوص تسمرية تؤكد وصول التدمريين إلى الهند، ومنها نص ثنائي اللغة (الآرامية واليونانية) يذكر أن تجاراً تدمريين أبحروا بلد نكره النص باسم سابينا (سلكاس) وهو يقع في شمال غرب الهند وتدل النصوص كذلك أنهم عملوا في نقل تجارتهم من الهند عبر الخليج العربي حيث تقيم جالياتهم التي أقيمت في ميناء أبولوجوس، كما نقلوا سلعاً من الخليج بالقوارل عبر تدمر إلى السحل للفينيقي ومصر^(٧٨)

ثانياً - دور الأنباط في حركة التجارة العربية الهندية

تعاصر الأنباط والتدمريون خلال القرون الثلاثة الميلادية الأولى واشتركا في استخدام الطرق التجارية في أراضي الشرق الأدنى ورغم المنافسة بينهما إلا أن للعلاقة بينهما كانت جيدة خلال ازدهار التجارة النبطية ويدل على ذلك وجود جالية نبطية في تدمر ومركز للعبادة، وتمتع التجار التدمريون بمكانة هامة في البتراء وميناء لويكي كومي، علاوة على التعامل التجاري الذي كان يتم بين تاجر كل من تدمر والأنباط وقل الأنباط يشاركون التدمريين في النشاط التجاري أويصلون معهم حتى بعد ضم الرومان للبتراء علم ١٠٦ م^(٧٩) بلغت دولة الأنباط أقصى اتساعها الجغرافي أيام حارثة الرابع، أي (أواخر القرن الأول قبل الميلاد - منتصف القرن الأول الميلادي) وساعدها اتساعها السياسي

٧٧ - خربوطلي، شكران، سهيل زكار، تاريخ لوبان العربي القديم، (الجزيرة العربية)، منشورات

جامعة دمشق، ٢٠٠٠م ص ١٠٩.

٧٨ - بن صراي محمد محمد، المرجع السابق، ص ٣٢٦، ٣٤١.

٧٩ - المرجع السابق، ص ١٨٦.

على اتساع دائرة نشاطها التجاري فقام الأنباط بدور بارز في نقل السلع التجارية من جنوب شبه الجزيرة إلى مصر، وكذلك قاموا بنقل السلع الآسيوية والهندية من موالي شرق الجزيرة العربية. وقد سبق أن الأنباط دوراً في مسيل سيطرة الرومان على مفاويح التجارة العربية والهندية في عهد عبادة الثنائي ووزيره صالح القوي (سلي Syllaenus) أثناء حملة إليوس جالوس على جنوب الجزيرة العربية (٢٤٠ ق.م).^(٨٠)

وهكذا يظهر دور التكمريين والأتباط في حركة التجارة بين موالي شرق الجزيرة المتصلة بالهند وبين سواحل بلاد الشام ومصر. وكذلك اتساع نشاط التكمريين حتى تمكنوا من الوصول إلى الهند، وتمكنهم من توزيع سلعها في مناطق كثيرة في الشرق الأدنى القديم عبر التكمريين والأتباط إلى الرومان.

صلات جنوب الجزيرة العربية بالهند

نالت جنوب الجزيرة العربية شهرة واسعة في العالم القديم بسبب إنتاجها للمواد العطرية المختلفة، وكسبت من وراء ذلك ثروة عظيمة، جعلها تعيش في ترف كبير، وشكلت تلك المواد الصود الفكري لتجارتها ربحاً من الزمن، وهذه الحالة استمرت انتهاء الكثير من المؤرخين القدماء، منهم استرابون (المؤرخ الروماني) الذي قال: " وقد أصبحت المسبأي والجراهي أغنى القبائل عامة " كما ذكر أن هذه المنطقة مثيلة بالخيرات الإدارية حيث تنتج المر والبخور والقرفة واللباسم. كما تحدث هيرودوت: أن بلاد العرب تقع بعيداً في أقصى البلاد المأهولة، وأنها البلاد الوحيدة التي ينمو بها اللبان والمر والأكاسيا والقرفة واللادن. والحقيقة أن معظم هذه المواد تنتجها جنوب الجزيرة العربية بالإضافة إلى مشاركة الهند وبلدان أخرى إلى الشرق منها. وقال هيرودوت أيضاً عن مهارة العرب الجنوبيين في إعداد وتجهيز البخور واللبان

٨٠ - إسمان عباس تاريخ دولة الأنباط لدار الشرق للنشر والتوزيع الأردن ١٩٨٧م، ص ٥٣، ٧٢

وأصناف الطيوب: " إن ذلك كان مشهوراً عنهم بين الأمم القديمة لا يشاركهم فيها أحد كما أن ثيوفراستوس ألقى بثقله في الحديث عن جمع المر واللبان من مختلف الجهات، وعن نقل المحاصيل إلى معد الشمس الذي كان أكثر معابد السبيليين قداسة، وكان يقوم على حراستها مسلحون كقواء، ويكتب على لوحة القيمة التي يرشع صاحب كل محصول بيعها، وقيمة بيع المكيل منها، وبعد إتمام عملية البيع، يعطى كهنة المعد ثلث القيمة، ويأخذ صاحب المحصول الثلثين المتبقين^(٨١).

وقد تمكن العرب من السيطرة على الطريق البري الذي يصل إلى مصر و بلاد الشام كما سيطروا على الملاحة البحرية حتى السواحل الإفريقية والسواحل الهندية، وقد أدى هذا إلى الاعتقاد بأن السلع التي يتلجرون بها هي مما تنتجه أرض اليمن لكن سلهم التجارية كانت خليطاً بين ما تنتجه أرض العرب وما تنتجه أرض الهند التي احتكروا الوساطة في تصريف سلهم.

وقد كان لعرب الجنوب جاليات في الهند سماها الهنود عريتو^(٨٢) ومع أن دول جنوب الجزيرة العربية على إختلاف عصورها، دول تجارية في المقام الأول، تنقل بضائعها وصادراتها إلى الدول المجاورة وإلى دول العالم القديم آنذاك مثل مصر والشام وفارس والهند وغيرهم، إلا أن هذه النقوش قد التزمت الصمت عن ذلك، باستثناء نقش واحد، عثر عليه خارج أرضها وهو النقش المرسوم بـ ٤٣٢٧ وهو للتاجر المغني زيد إلى بن زيد (السابق ذكره) والذي تحدث فيه إنه كان يستورد للمعابد المصرية المر والذريعة على سفينة في عهد (بطلميوس بن بطلميوس) وهو كما يرجح الباحثون — بطلميوس الثاني (فيلادلفوس) (٢٨٥ — ٢٤٦ ق.م).

81 - البريهي، إبراهيم بن ناصر، الحرف والصناعات، ص ٢٣١

82 - السامر، فيصل، الأصول التاريخية للمضارة العربية الإسلامية في الشرق الأقصى، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ ص ١٠.

ذكرت الهند في كثير من النصوص اليمنية فهذا نص لامرأة تتحدث عن نفسها فتقول: (أنا شمعة بنت ذي مرثد كنت إذا وحتت أتى لي بشمار الخريف غضة في غير موسمها من أرض الهند)^(٨٢) وفي ذلك دليل على وجود صلات بين اليمن والهند ولليل على جلب بعض السلع من الهند في غير مواسم إنتاجها في بلاد جنوب شبه الجزيرة العربية. وجاء الشعر للجاهلي على ذكر بعض السلع التي اعتاد عرب الجنوب على جلبها من الهند ومن ذلك:

وريج سنا في حقه حميرية ... تخلص بمفروك من المسك إذ فرا
وبأنا ولؤباً من الهند زاكياً... ورنداً ولبنى والكباء المقترا^(٨٣)

ولم يقتصر دور اليمنيين على بيع أنواع الطيوب المختلفة على ما هي عليه إنما برعوا في تصنيعه ففي النص (جام ٦٣٥ / ٤)

٢١- ط ن ف م (اسم) ، " طيب " كالتالي : و ط ن ف م / ط ي ب م / ح م د
م / ب ذ ت / خ م ر والمعنى : " والطيب ذو الرائحة العطرة حمدا لذات خير " .
وقد ورد اسم الهند في بعض النصوص اليمنية القديمة ومنها نص (جام ٩٣١)
يتحدث عن احتفال تتويج الملك الحضرمي العز يلم ويذكر ممثلين للهند حضرا
هذا للتتويج^(٨٤) وهما داهرداه ومينداه وكان من بين الحضور أيضاً تسمريون
وكلدانيون

ويحدثنا صاحب دليل البحر الإريتري عن كثرة السفن التجارية الراسية في ميناء
موزا (المخا) بقوله: " يقع على الشاطئ مكان يسمى موزا (مخا) وهي
مدينة - سوق ، بحسب اللقائون وتبعد عن برينكي نحو اثني عشرة ألف ستاديا

(٤) ذكر الهمداني أن هذا النص عثر عليه في قبر بمنطقة حقل قتاف - انظر الهمداني ، أبي
محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب ، الإكليل الجزء الثامن حققه وعلق عليه محمد بن علي الأكرع بن
الصين الحرالي ، منشورات المدينة ، بيروت ١٩٨٦م ١٤٠٧هـ - ص ٢٣٠ - ٢٣١)

٨٤ - ديوان امرؤ القيس ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ص ٩٥

٨٥ - بوستون ، مختارات ، ص ٣٢٩ - ٣٣٠ . وانظر ملحق النصوص : نص رقم ()

هذا التتويج ^(٨٥) وهما داهرداه ومينداه وكان من بين الحضور أيضاً تسحرميون وكلدانيون

وبحثنا صاحب دليل البحر الإريتري عن كثرة السفن التجارية الراسية في ميناء موزا (المفا) بقوله: "يقع على الشاطئ مكان يسمى موزا (مخا) وهي مدينة ... سوق، بحسب القتون وتبعد عن برينكي نحو اثني عشرة ألف ستاديا للمبحرين في اتجاه الجنوب، والمكان مزدهج بأصحاب السفن من العرب والملاحين، ويصل للناس كثيراً في أمور التجارة" ^(٢) لقد ذكر صاحب الدليل: أن سفن رهاپتا (منطقة على ساحل أفريقيا الشرقي)، كانت من نوع السفن المخيطة، وأن هذه السفن كانت صناعة عربية ويقول في هذا الصدد "ويوجد ميناء آخر في أزانيا يسمى رهاپتا (Rhapta) وقد اشتق اسمه من السفن المخيطة (Rhapta Plaiarion)".

ويعتقد بعض الباحثين أن كلمة رهاپتا آتتة للذكر قريبة من الكلمة العربية "رطب" وربما كانت هي نفسها، حيث أنها تشير إلى بناء هذه السفن برطبها في الحبال ^(٣) كما أشار صاحب الدليل أيضاً إلى أن السفن المخيطة كانت تصنع في صان وتصدر إلى موزا (المفا) ^(٤).

تحدث مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريتري عن الرحلات اليمنية التي وصلت ذهباً وإيلياً إلى الموانئ الهندية وذكر من هذه الموانئ ميناء بارويجازة، و باريكلم، وقد ذكر البريبلوس أيضاً رحلات يمنية وصلت سفنها إلى السواحل الفارسية كما ذكر المناطق المنتجة للبان ومنها منطقة وصفها بأنها جبلية وعرة يظللها السحاب، وهو وصف يتطابق على ظفار ويذكر فيها ميناء ومستودع للبان يحرسهما حصن مشيد عند رأس سسلاجورس (فرتك) وفي

⁸⁵ -بيستون، مختارات، ص ٣٢٩-٣٣٠. وانظر ملحق النصوص: لص رقم ()

الفقرة ٣٢ يذكر ميناء لتصدير اللبان يسمى موسى ويبدو من الوصف أنه في قفار ويذكر واردات هذا الميناء واتصاله بميناء قنا وبعض الموانئ الهندية^(٨٦)

الموانئ ودورها في الاتصال بالهند

قد عرب الجنوب حركة الملاحة في المحيط الهندي وارتكوا شواطئه المترامية الأطراف أخذين للتجوم دليلاً عند إبحارهم، وكثت موانئ حضرموت القديمة نقطة انطلاق إلى موانئ الخليج العربي وشبه القارة الهندية، وكانت للطريق البحرية تبدأ من ميناء قنا على ساحل حضرموت مرة بعدد من الموانئ العربية على الساحل الشرقي للجزيرة العربية كميناء صحار ثم رأس مسندم بمحاذاة الساحل ثم إلى ميناء لكلا وتلوت ثم إلى جزائر خارك والبحرين وفنكسا في الخليج العربي ثم إلى كركس في رأس الخليج وتستمر السفن في إبحارها إلى الموانئ الهندية في الساحل الغربي إلى ميناء بلويجوا. بالإضافة إلى طريق من الهند إلى جزيرة سقطرى ويبدو أن هذه الطريق استخدمت بعد اكتشاف هيبولوس لمر الرياح الموسمية، وكثت الرحلات تتجه من حضرموت إلى الهند في وقت هبوب الرياح الموسمية الجنوبية الغربية في فصل الصيف بين يوليو وأغسطس. أما رحلة العودة من الهند فتم في فصل الشتاء مع هبوب الرياح الشمالية الشرقية من ديسمبر إلى يناير^(٨٧)

و يصف بليني للعرب أنهم أكثر الأمم ثراءً في العالم لأنهم يكتزون ثروات هائلة يحصلون عليها من الرومان والبارثيين لأنهم يبيعون لهم ما يحصلون عليه من (وراء) البحار أو من غلاتهم^(٨٨)

⁸⁶ - بلقيش، محمد عبد القادر، تاريخ الزمن القديم، ص ٤٥

⁸⁷ - بارزير، خالد سالم، موانئ ساحل حضرموت، مكتبة دار المعرفة، ١٩٩٦م ص ٨٩-٩٠

⁸⁸ - عبد الغنى، محمد السيد شبه الجزيرة العربية ومصر والتجارة الشرقية القديمة، المكتب

الجاسمي الحديث، القاهرة ١٩٩٩م، ص ٢٠٠ .

وقد ذكر مؤلف كتاب الطواف أن ميناء عدن كان مزدهراً وكان يصب دور الوسيط التجاري بين مصر والهند " ويستقبل السفن من الهند لم تكن تذهب إلى مصر كما لم تكن السفن المصرية تجرؤ على الإبحار إلى أماكن أبعد (من عدن) " لم يجرؤ هؤلاء على الذهاب إلى الهند وقتئذ - في معظم الأحيان بالحصول على احتياجاتهم من السلع الهندية من خلال الوسطاء العرب " وربما استهدف عرب الجنوب تخويف البحارة المصريين من إكمال الرحلة البحرية إلى الهند حتى لا يغلطوا دور الوساطة التجارية التي انتفعوا كثيراً من ورائها (٨٩)

ميناء قنا

" قنا ميناء حضرموت وله تجارة واسعة مع عمان على الخليج، ومع سواحل الهند، ومع سواحل الصومال في أفريقيا وفيه يجمع اللبان والبخور وغير ذلك ويصدر إلى الخارج " هكذا قال مؤلف كتاب الطواف حول البحر الأبيض (البريولوس) وذكر أيضاً في الفقرات ٢٧- ٣٢ واصفاً مدينة قنا أنها مدينة تجارية على الساحل تابعة للأكيازوس (الجزر) ملك بلاد اللبان ويذكر أن مدينة سبوتا (شبوة) تقع في الداخل وأنها محل إقامة الملك، واليهما يجلب اللبان لغزله. ثم يتحدث عن العلاقات التجارية التي تربط قنا بالساحل الصومالي في الغرب، و عمان والساحل الفارسي المجاور وبعض الموانئ الهندية في الشرق. ويعدد أنواع البضائع التي تجلب إليها من مصر، والبضائع التي تصدر منها وعلى رأسها اللبان والصبر. (٩٠) وتسمى مدينة قنا الآن (بنر علي) ويرى فون فيسمان أن ميناء قنا كان الميناء الوحيد الصالح للتجارة مع الهند وإفريقيا، وتدل النصوص اليونانية القديمة على أن هذا الميناء كان يعج بالسفن التجارية

٨٩- عبد الفتى، محمد الميد شبه الجزيرة العربية ومصر والتجارة الشرقية القديمة، المكتب

الجامعي الحديث، القاهرة ١٩٩٩م ص ٢٠٠- ٢٠١.

٩٠- باقويه، محمد عبد القادر، تاريخ اليمن القديم، ص ٤٥

وقد كانت تلك السفن هدفا للجيوش أثناء المعارك الحربية ومن ذلك نص يتحدث عن معركة دارت بين ملك سبأ (شعر أوتر) وملك حضرموت (العز يسط) تقتصر فيها الأول على الثقل وكان ميناء قنأ أحد الأماكن الأهدف التي هاجمها ودمر مجموعة كبيرة من السفن للراسية فيه.^(٩١)

لعب ميناء عدن دوراً هاماً في الوساطة التجارية بين الهند ومصر حيث لم يتجاوز التجار المصريون في العصر البطلمي موانئ الجزء الغربي لشبه الجزيرة العربية على فترة طويلة خلال الحكم البطلمي كانت الواردات المصرية من الهند تاتي عبر وسطاء عرب من اليمن وكانت عدن هي الملتقى المزدهر للتجار العرب والهنود والإغريق للمقيمين في مصر ، وقد احتفظ الوسطاء العرب بسر أخفوه عن الإغريق القادمين من مصر ألا وهو اكتشافهم القديم للرياح الموسمية التي كانت تيسر حركة الملاحة في المحيط الهندي وذلك لاستمرار احتكارهم للسلع الهندية التي حققت لهم أرباحاً طائلة إلا أنه يبدو أن هذا الإحتكار بدأ ينكسر مع نهاية القرن الثاني الميلادي عندما أرسل الملك بطليموس پو أرجينس الثاني بوندوكسوس من كيزيكوس إلى الهند حوالي عام ١١٦ قبل الميلاد.^(٩٢)

ميناء المخا

فكر صاحب كتاب الطواف حول البحر الإريتري: أنه وجد المخا مزدهراً بالمراكب والبحارة والتجار وأن الناس في شغل شاغل بالتجارة، وهي مدينة أسواق أقيمت على أساس من القلقون، وأهلها يحكمون السواحل الأفريقية باسم أمير المعافى في عهد الملك (كرب إيل وتار يهنعم) ملك سبأ وذو ريدان وحضرموت ويمنه المقيم في ظفار، وقد أصبحت المخا هي الميناء الرئيسي لليمن.^(٩٣)

^{٩١} - الإرياني، مطهر، نقوش مستندية، ص ١١١، ١٢٢.

^{٩٢} - عبد النقي، محمد السيد، شبه الجزيرة ومصر والتجارة لشرقية القديمة، ص ٤٢-٤٣.

^{٩٣} - الإرياني، مطهر، المرجع السابق، ص ١٨٢.

واستمر كتنشيط التجاري البحري لعرب شبه الجزيرة العربية خلال القرن الثاني الميلادي رغم ازدياد النشاط التجاري اليوناني الروماني. أما في القرن الثالث الميلادي فقد قل النشاط التجاري العربي ، وشهد هذا القرن أيضاً عصر تدهور الاقتصاد للإمبراطورية الرومانية ، كما هبط فيه النشاط التجاري اليوناني في البحر. أما القرون الثلاثة التالية فكانت الفترة التي عاصرت الإمبراطورية البيزنطية في الغرب والإمبراطورية الساسانية في الشرق ولم يظهر فيها شيء عن النشاط العربي التجاري في البحر الأحمر. وأصبحت جزيرة سيلان في تلك الفترة هي همزة الوصل بين تجارة الصين وتجارة الشرق الأدنى^(١٤).

ثم ينتقل للكتب في حديثه إلى "كانه" Kane (حصن الغرب حالياً) التي تقع في شرقي العربية الميمونة Arabia Eudaemon فيذكر أن أحمال اللبان والبخور كانت تصل إليها وأن هذه المدينة التي كانت سواها " تتاجر كذلك مع مدن السوق الموجودة في الجانب البعيد (الجانب الإفريقي) كذلك ، كما كانت تتاجر مع باربوجازا وسكيثية (وادي السند) وعمانا Omana ویرسمیس Persis المجاورة لها " هذا بينما نجد جزيرة سقطرى (جنوبي شبه الجزيرة العربية) " التي تتبع ملك أرض اللبان " (يقصد ملك العربية الجنوبية) وقد أقام على شواطئها الشمالية تجار عرب وهنود ويونان " (١٥) .

٩٤ - يحيى، لطفي عبد الغواب، العرب في العصور القديمة، ص ٣٣٢.

٩٥ - المرجع السابق، ص ٣٣١ .

للتأثيرات الهندية في آثار جنوب الجزيرة العربية

تكرر اسم الهند كثيراً في النصوص اليمنية القديمة وتكررت القطع الفنية التي تحمل تأثيرات هندية دليلاً على وجود علاقات تجارية قديمة بين البلدين ولما لا ومنطقة جنوب الجزيرة العربية تتوسط بين الهند وبين دول العالم القديم في المواقع الجغرافية والعلاقات التجارية.

كان الحاج من المواد التي استوردتها ممالك اليمن القديم من الهند وقد دخل الحاج في الكثير من القطع الفنية وقد عثر على الكثير من القطع العاجية في مواقع يمنية مختلفة منها ما يزيد على مائة قطعة عثر عليها بين مكتشفات القصر الملكي في شبوة عام (١١)

وقد عثر في خور روري^(٥) على تمثال برونزي لسيدة يعود للقرن الثاني قبل الميلاد وهو من التمثيل التي تحمل تأثيرات هندية، وقد لقد التمثال الرأس والفراع اليسرى والقدمين، وبقي على كتفها ما يعبر عن أطراف شعرها المرسل، وقد ظهرت السيدة وهي ترتدي ثوباً قصيراً، وفلاحة من ثلاثة صفوف، وتظهر السيدة وهي تتمايل بجسدها في تنشي الرافضة المحترفة. وترتدي ثوباً

٩٦ - ببال، جان كلود، الصلندق العاجي من قصر شبوة ، من كتاب، شبوة عاصمة حضرموت

القديم، نتائج أعمال البعثة الأثرية الفرنسية اليمنية، إعداد: عزة على عقيل ، وجان فرانسوا

بريتون، المركز الفرنسي للدراسات اليمنية ، صنعاء ١٩٩٦م ص. ٨٨، ٩٧

٥ - وهناك أيضاً الأطراف الشرقية كالمهرة وغفار حيث أسس المزياط على بعد ٨٠٠ كم شرق شبوة مدينة سهرم (خور روري) وذلك في نهاية القرن الأول قبل الميلاد، ولغبراً جزيرة سقطرة والتي امتد التوسع البحري للحضرموتي إليها ، وقد ساعد الموقع الطبيعي لحضرموت على التوسع نحو الشرق جان بريتون شبوة والحولضر اليمنية القديمة- من القرن الأول الى القرن الرابع للميلاد - من كتاب شبوة عاصمة حضرموت القديمة، نتائج أعمال البعثة الأثرية الفرنسية اليمنية إعداد عزة على عقيل، و جان فرانسوا بريتون، المركز الفرنسي للدراسات اليمنية ، صنعاء ١٩٩٦م ، ص ١٧١-١٧٢

طويلاً فوقه عباءة مزركشة، وتقف في وضع طقسي تميل فيه بجسدها وتبسط
ذراعها اليمنى يرفق على امتدادها، ممسكة بين الإبهام والبنصر بغطاء ما،
وترسل ذراعها اليسرى بجانب جسدها، مزركشةً و هو من الآثار التي تحمل
تأثيرات هندية واضحة^(٩٧)

لوحة من حجر الألبستر من مقبرة تمنع^(٩٨) واللوحة مستندقة من أعلى إلى أسفل
(١٣,٥ سم من أعلى ١١ سم من أسفل) كسر ركنيها العلويين وركنها الأيسر
السفلى وبه جزء من جسم السيدة التي مثلت عليها بنحت شديد البروز ومثل
الفنان الرأس والجزء السفلى من الجسد بمنظور جانبي بينما الكتفان والذراعان
بمنظور أمامي^(٩٩) ويلاحظ أن هذه اللوحة تحمل تأثيرات هندية، تظهر في حركة
السيدة التي تبدو راقصة ولم يسجل على اللوحة اسم صاحبيتها.(صورة ٤)
ومن الآثار التي ارتبطت بالتجارة مع الهند العملة النقدية الذهبية وكثير من هذه
القطع مثقوب، شأن الكثير من العملات الذهبية الرومانية المكتشفة في
الهند^(١٠٠).

٩٧ - عبد العزيز صالح، المرأة في النصوص والآثار العربية القديمة، مجلة دراسات الخليج

والجزيرة العربية، جامعة الكويت الإصدارات الخاصة (١٤)، ١٩٨٥، ص ١٠٤، ١٢٤، صورة ٣٨

٩٨ - SEGAL, BERTA, Problems of Copy and Adaptation in the Second

Quarter of the First Millennium B.C, American Journal of
Archaeology, Vol.60.No.2,P170,P165,fig13

٩٩ - Cleveland. L., Ray., South Arabian Necropolis,

Baltimore.1965 P 23 Plate43 .

١٠٠ - مولرو، سكيوارت، العملة النقدية في الإمبراطورية الحميرية، من كتاب: اليمن، معهد العالم
العربي ١٩٩٩م، ص ١٩٧

نتائج البحث

اتسمت الهند في علاقات كبيرة مع معظم دول الشرق الأدنى القديم منذ أقدم العصور، فتعاملت مع بلاد النهرين، وحضارة دلمون، والحضارة السامية، وحضارات اليمن القديم، ومصر، واتفقت من جراء هذه العلاقات حضارات الممالك المنتشرة على أرض الشرق الأدنى القديم، كحضارة تدمر، والأنباط، ومملكة مسبان، والجرهاء، وغيرها من مدن عمت كمحطات تجارية لخدمة الرحلات التجارية التي يقوم بها أهل الحضارات التي تعاملت تعامل مباشر مع الهند. وقد لعبت السلع الهندية إلى جلاب السلع المحلية دوراً كبيراً في إرساء تنظيم محكم للتبادل التجاري بين دول الشرق الأدنى القديم وكانت هذه التجارة أحد أسباب التوسع في الاتصال بين الدول بل كانت سبباً في إنشاء الكثير من الطرق التجارية التي ربطت الموانئ البحرية ببعضها البعض كتصصال موانئ جنوب شبه الجزيرة بموانئ الخليج العربي، والموانئ المصرية، واتصال هذه وثلك بالموانئ الهندية.

كذلك ازدهرت الطرق الداخلية وتعدت لتربط بين كافة أرجاء الشرق الأدنى في الداخل وزادت من حركة تجارة القوافل البينية في منطقة الشرق الأدنى القديم، ووافرت الكثير من مجالات العمل التجاري، وأنعمت الكثير من القرى الصغيرة التي استقرت ونمت وأسست اقتصادياتها لما كبرت واتسعت على النشاط التجاري.

بل اتسع المدى لتتعاامل دول من الشرق الأدنى مع دول أخرى مسلمياً أحياناً وعسكرياً أحياناً أخرى بسبب طمع اليونان والرومان في السيطرة على مصادر انتاج تلك السلع التي تنتج في دول الشرق الأدنى أو تجلب عن طريقها من الهند، وقد قامت اقتصاديات دول كبرى كدول جنوب شبه الجزيرة، و ماجان، و دلمون على هذه التجارة واتشعت ممالك ومدن عديدة أيضاً بسببها كالأنباط

وتتمر وميسان. بل اتسعت مناطق دول الأخرى أحياناً وتتلوها أحياناً أخرى داخل الدولة الواحدة كجنوب اليمن وشرقها، واتصلت دول مع الأخرى اتصالاً مباشراً أحياناً في فترات وعن طريق وسيط في فترات أخرى مثلما اتصلت عمان ببلاد النهرين مباشرة أحياناً وعن طريق دلمون أحياناً أخرى .

وكان من نتائج العلاقة بين دول الشرق الأدنى وبين الهند فوائد كثيرة على الصعيد الاقتصادي كان منها تشريع القوانين التي تنظم الحياة الاقتصادية، و شؤونها، وخلق نظم لتمويل الرحلات التجارية من الجانب الرسمي أو الخاص كما حدث في بلاد النهرين ثم إجراء الترتيبات اللازمة للإستيراد من الهند ثم إعادة التصدير لبعض السلع. أضف إلى ذلك ما تحقق من توجه الكثيرين نحو ممارسة للنشاط التجاري والصناعات المترتبة عليه.

وعلى الصعيد الثقافي استفادت الفنون في كل من الهند ودول الشرق الأدنى القديم من هذه العلاقة فرائنا التأثيرات المتبادلة بينهما ولا يستبعد ثقافياً أيضاً معرفة بعض الأفراد من هنا وهناك بلغات الآخر لما يتطلبه الاتصال بينهما من تفاهم، كما كانت لمناطق شهيرة في الهند ولمنتجاتها مكانة كبرى واحتراماً حتى من المعابد والمعبودات فحظيت ملوفا بتقدير بعض المعبودات في بلاد النهرين، وذكرت مناطق إنتاج السلع الهامة التي وردت إلى مصر وبعضها من الهند بأنها من أرض الإله. وربما قامت حروب بين بعض دول الشرق الأدنى وبين الظالمين في تجارتهم وسلعهم والسلع الهندية التي احتكروا تجارتها لردح طويل من الزمن إلا أن العلاقة بين الهند والشرق الأدنى ظلت في معظمها سليمة منذ بدايتها وحتى النهاية.

للمراجع العربية

أبى محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمداني، الإكليل الجزء الثامن حققه وعلق عليه محمد بن علي الأكوخ بن الحسين الحوالي، منشورات المدينة بيروت ١٩٨٦م ١٤٠٧هـ

- إحصان عباس تاريخ دولة الأنباط دار الشرق للنشر والتوزيع الأردن ١٩٨٧م
- أحمد فخري، دراسات في تاريخ الشرق الأدنى، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٣م
- أسهمان الجرو، سعيد الجرو، التاريخ الحضاري لليمن القديم، دار الكتاب الحديث، ١٩٩٦م

- دي لاسي أوليري، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى علي الفول، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م
- أرنست بايلون، الآثار الشرقية، ترجمة مارون عيسى الخوري، دار جروس برس طرابلس لبنان، ١٩٨٧.

- جان برينتون شبوة والحواضر اليمنية القديمة - من القرن الأول الى القرن الرابع للميلاد - من كتاب شبوة

- جان كلود بيل، الصندوق العاجي من قصر شبوة، من كتاب، شبوة عاصمة حضرموت القديمة، نتاليج أعمال البعثة الأثرية الفرنسية اليمنية، إعداد: عزة علي عليل، وجان فرانسوا برينتون، المركز الفرنسي للدراسات اليمنية، صنعاء ١٩٩٦م

جعفر ظفاري، دراسات في المجتمع اليمني القديم، مجلة الثقافة الجديدة العدد الرابع صنعاء ١٩٧٥م

- خالد سالم باوزير، مواتي ساحل حضرموت، مكتبة دار المعرفة، ١٩٩٦م
- تاريخ هيرودوت، ترجمة عبد الإله الملاح، مراجعة أحمد السقاف، وحمد بن صراري، أبو ظبي، للمجمع الثقافي، ٢٠٠٠م.

- عبد الله الحلو، صراع الممالك في التاريخ المسوري القديم، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٩

- حمد محمد بن صراي، منطقة الخليج العربي من القرن الثالث ق م إلى القرن الأول والثاني الميلاديين، المجمع للتقلى الإماراتى ٢٠٠٠ م

- حمد محمد بن صراي، مواقع ميناء صلالة ونوره الحضارى والاقتصادى فى منطقة الخليج العربى، ألوماتو، العدد الثقلى، ربيع الثقلى ١٤٢١هـ — يوليو ٢٠٠٠ م

- زاريليس، يورسن، أرض القبان، دراسة ميدانية أثرية فى محافظة القفار بسلطنة صان، منشورات جامعة السلطان قابوس، ٢٠٠٠ م

- ستورات موزو، الصلة الثقفية فى الامبراطورية الحميرية، من كتاب، السيمن، معهد العالم العربى ١٩٩٩م

- عبد العزيز صالح، شبه الجزيرة العربية فى المصادر المصرية القديمة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول،

- محمد السيد عبد القنى، شبه الجزيرة العربية ومصر وتجارة الشرقية القديمة، المكتب الجامعى الحديث، القاهرة ١٩٩٩م

- عزة على عقول، وجان فرانسوا بريتون، عاصمة حضرموت القديمة، نتائج أعمال لبعثة الأثرية الفرنسية اليمنية، المركز الفرنسى للدراسات اليمنية، صنعاء ١٩٩٦م

فصل السامر، الأصول التاريخية للحضارة العربية الإسلامية فى الشرق الأقصى، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦م

- كريستيان جوليان روبان، حضارة ككتبة، من كتاب، السيمن، معهد العالم العربى ١٩٩٩م

- بيتر كورونوفول، دلمون، تاريخ البحرين فى الصور القديمة، ترجمة محمد على الفزاعى مطبعة برنتك، البحرين ١٩٩٩

-محمد عبد القادر الفقيه، مختارات من النصوص البيئية القديمة، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس ١٩٨٥م

-الهاشمي، رضا جواد، تجارة القوافل في التاريخ العربي القديم ، من كتاب تجارة القوافل ودورها الحضاري حتى نهاية القرن التاسع عشر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية بغداد ١٩٨٤م

- هيا على جاسم آل ثاني، الخواص العربي في عصور ما قبل التاريخ، مركز الكتاب للنشر ١٩٩٧م

- ناطق عبد الوهاب يحيى، العرب في العصور القديمة، دار النهضة العربية، ١٩٧٩م

المراجع الأجنبية

- Phillips , W .,Unknown Oman , London ,1966 .
- Vishwas. D. Gogte, Indo – Arabian maritime contacts during The Bronze Age Scientific Study of pottery from Ras al – Junayz (Oman) , Adumatu Issue no . 2 July 2000 .
- Berta,Segall, Som proplems of Copy and Adaptation,AJA,Vol.60,1956.
- Berta Segall , Some Problems of Copy and Adaptation, A J A Vol60 1956 .
- Bouchariat,Remy,Archaeology and Artifacts of the Arabian Peninsula,Civilizations Of The Ancient Near East,Vol.II,Charles Scribner,s Sons USA,1995.
- Leemans, W.F, Foreign Trade in Old Babylonian Time , Leiden 1960. -Muncherjee Collection ,Aden,Dedalo,vii,p.741,left middle
- Cleveland,Ray L,An Ancient south Arabian Necropolis,Baltimore1964.
- Dedalo,vii,p741 left middle
- Mery,Sophie, AFunerary Assemblage From The Umm an-Nar Period; The ceramics from Tomb A at Hili North,UAE, Seminar for Arabian Studies, VOL.27,1997.

-Pritchard .J.B.,Ancient Near Eastern Texts , New Jersey
,University Press ,1969

-Pettianato, Giovanni, EBLA, Anew Look at History.

Translated by C. Faith Richardson,The Johns Hopkins
University Press.1991,

-Roaf.Michael.Cultural Atlas of Mesopotamia and The
Ancient Near East, Equinox Oxford,Ltd,1990

-Vishwas. D. Gogte, Indo – Arabian maritime contacts
during The Bronze Age Scientific Study of pottery from Ras
al – Junayz (Oman) , Adumatu Issue no . 2 July 2000 .

Pettianato, Giovanni, EBLA, Anew Look at History.

Translated by C. Faith Richardson,The Johns Hopkins
University Press.1991

-Pritchard .J.B.,Ancient Near Eastern Texts , New Jersey
,University Press ,1969.

-Wissman.HermannV., Himyar Ancient History , LeMuseon
1964

قائمة الأشكال و الصور

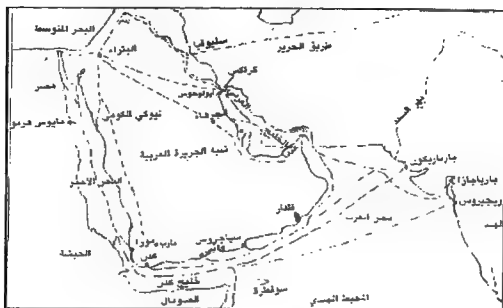
١-خريطة تبين صلة موالي جنوب الجزيرة العربية بالهند

٢-أواني فخارية من عُمان بها تأثيرات هندية

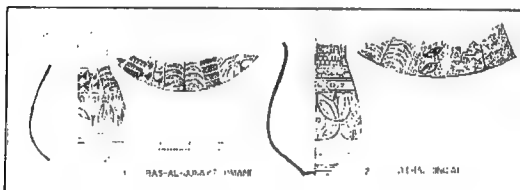
٣-تمثال يمثل لسودة به تأثيرات هندية

٤-أواني فخارية من هيلي بها تأثيرات هندية

٥-أواني فخارية من هيلي بها تأثيرات هندية



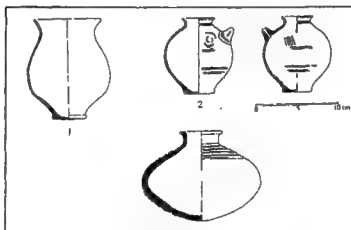
١- خريطة تبين اتصال موالي الشرق الأدنى بالهند



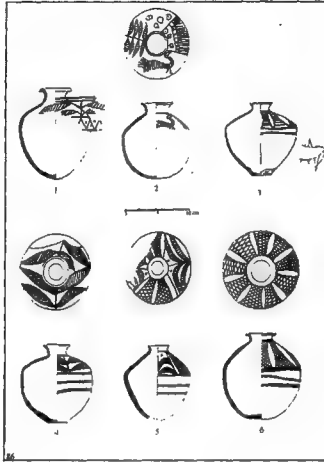
٢- أواني فخارية من عُمان بها تأثيرات هندية



٣- تمثال لسيده يمنية به تأثيرات هندية



٤- أواني فخارية من هيلي بها تأثيرات هندية



٥- أواني فخارية من هيلي بها تأثيرات هندية

خصائص أسلوب الأداء الغنائي للإبتهالات الدينية

الملحنة عند الشيخ سيد النقشبندى

د. ماجدة عبد السميع (*)

تقديم :

إن ولع الإنسان بفن الغناء أمر طبيعي ، فقد بدأت الموسيقى قديماً بالغناء فكان الصوت هو الوسيلة الهامة للتعبير مثله مثل الأيدي والعين ، ثم أصبح عبر الزمان فناً حضارياً راقياً ألا وهو فن الغناء ، الذي يعكس لنا مدي الرقي الفني والحضاري للشعوب ، وهذا وقد أثبتت الدراسات السابقة مدي ارتباط هذا الفن بالعقيدة الدينية في أعماق الأرض بصفة عامة .

ففي أرض مصر علي سبيل المثال كان المصري القديم في مصر الفرعونية يناجي ربه عن طريق أداء التراتيل في المعابد ،^(١٥:١١-٦) وعند دخول الدين المسيحي تحولت التراتيل إلي ترانيم قبطية ، وحينما دخل عمرو بن العاص مصر سنة ٢٠٠هـ / ٦٤١م أصبح ترتيل القرآن ذات سمات مميزة في مصر عن باقي البلاد العربية ، حيث يتلى بأسلوب يجمع بين القراءة المداية والتغيم البسيط الذي يطلق عليه " القرآن المرتل " مما ساعد فيما بعد علي ظهور الأغنية الدينية (المدائح النبوية - الأنكار الصوفية - التواشيح - الإبتهالات) خاصة في العصر الفاطمي في مصر (٣٦٢هـ / ٩٧٣م ، ٥٦٧هـ / ١١٧١م) حيث عرف عن الفاطميين كثرة احتفالاتهم ، ثم انتشرت الأغنية الدينية بشكل واضح في العصر المملوكي (٦٤٨هـ / ١٢٥٠م ، ٧٨٤هـ / ١٣٨٢م) ثم زاد انتشارها في العصر العثماني (٩٢٣هـ / ١٥١٧م ، ١٢٢٠/١٨٠٥) بسبب الاضمحلال الفكري

* أستاذ مساعد بقسم الغناء العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية - أكاديمية الفنون

والحضاري ،^(٨٠:٨٦) وأيضاً بسبب وجود المغني المميز في قصور الأمراء والأغنياء فقط مما جعل من فن الإنشاد متفصلاً لعامة الشعب ومعينا لهم علي مكاره الحياة ، ففاضت نفحاته الربانية عليهم وذلك بتواجدهم في محافل الإنشاد والذكر ، حيث المداحون وشعراء الرابابة الذي أصبحوا فيما بعد فرقاً دينية ، ومن خلال حلقات الذكر ازدهر فن الابتهالات الذي يعد من أقرب ألوان الغناء الديني إلي الإنسان حيث أنه يخاطب المشاعر الخفية أكثر من مخاطبته للمشاعر الواعية ومن هنا جاءت أهميته والتي جاءت منها أيضاً أهمية المؤدي لهذا الفن (المبتهل) ، حيث يلعب المبتهل بإمكانياته الصوتية دوراً أساسياً في توصيل ما يجول في النفس البشرية من شكاوى المعذبين في الأرض ، وكل طالبي الغياث والمدد علي بوابات السماء العليا ، كما أثبتت الأبحاث السابقة أيضاً أن فن الإنشاد كان وراء نجاح رواد الغناء العربي في مصر ، حيث تخرجوا جميعاً من مدرسة المشايخ التي يعد فن الابتهالات ركناً هاماً من أركانها ، بما يجويه من سمات خاصة وجماليات في الأداء من تعبير وزخارف وانتقالات مقامية وإجادة تامة لمنطوق الكلمة المغناه سواء باللغة العربية الفصحى أم العامية ، هذا بجانب الموهبة الصوتية من جمال الصوت ومساحته الواسعة^(١١٢:١) ، وعلي الرغم من أهمية الابتهالات إلا أنها بدأت في الاندثار وترجع الباحثة ذلك إلي افتقارنا إلي المناخ الديني الذي كان سائداً من قبل ، فأصبح أداء الابتهالات الدينية قاصراً علي المبتهلين من الشيوخ ، بينما ابتعد عنها المغني اليوم ، ولذا يهدف البحث إلي محاولة الوصول إلي خصائص ومميزات أسلوب الأداء الغنائي لفن الابتهالات ، وذلك من خلال تحليل أسلوب الأداء الغنائي لأحد رواد هذا الفن وهو الشيخ سيد النقشبندى الذي

يعد صوته وأداؤه ظاهرة تستحق الدراسة ، وعلي الرغم من ذلك لم نَقم دراسة علمية متخصصة تتناول أسلوب أدائه الغنائي حتى الآن ، لذا سوف تحاول الباحثة الوصول لهدفها وذلك بتحليل أسلوب الأداء الغنائي لعينة منتقاة من الابتهالات الدينية الملحنة بصوت الشيخ سيد النقشبندي، وذلك كمحاولة لتذليل الصعوبات التقنية التي تواجه دارسي الغناء العربي عند أدائهم بالابتهالات الدينية ، ولذل وضع البحث السؤال التالي :

ماهي خصائص ومميزات أسلوب الأداء الغنائي للابتهالات الدينية عند الشيخ سيد النقشبندي ؟

وينقسم البحث إلى ثلاثة أجزاء :-

الإطار النظري - الدراسات التحليلية - نتائج البحث

أولاً الإطار النظري :-

مقدمة :

شهدت مصر نهضة كبيرة منذ نهاية القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين في فنون الإنشاد الديني وخاصة فن الابتهالات الدينية فقد لعب دوراً هاماً في الحفاظ علي روح وطابع الغناء العربي ، حيث ساعد علي تنقية الغناء من التداخلات الفارسية والتركية ، ويرجع ذلك إلي أن الابتهالات فن يتضمن جميع أصول الغناء العربي . والابتهالات عبارة عن كلمات منظومة أو مسجوعة تصاغ في الحان تفيض بالخشوع والجلال (٥-١٧) . هي أما تؤدي باللغة العربية الفصحى أو بلغة عامية تشبه الموال مثل تسابيح الفجر التي تسبق الأذان ، ومن أنواع الابتهالات أيضاً تكبيرات العيد والمدائح النبوية وهي إما تؤدي فردية أو جماعية أو بالتناوب بين المنشد والمجموعة ، ومن هنا كان أداؤها بطريقة أقرب إلي الارتجال

تبعاً لبراعة المنشد ومقدرته ، وبدون مصاحبة آلية ، ثم أصبحت تؤدي بمصاحبة آلات ، كما لوحظ انتشار الابتهالات الملحنة التي تجمع بين التلحين والارتجال خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين ، ويعد الشيخ سيد النقشبندی من جيل الرواد في الإنشاد الديني وخاصة في الابتهالات الدينية حيث تميز عن أقرانه في أدائها صوتاً وأداءً حتى أن أعماله مازالت ملء الأسماع والوجدان حتى بعد رحيله ، ولذا سوف تحاول الباحثة أن تعرض بعضاً من جوانب نشأته وأيضاً تحليل نماذج من بعض ابتهالاته الدينية الملحنة علي سبيل المثال وليس الحصر ، وذلك للوصول إلي أهم خصائص أسلوب أدائه الغنائي .

نشأة الشيخ سيد النقشبندی : ٧

- ولد الشيخ السيد محمد السيد النقشبندی عام ١٩٢١ ببلدة "دميرة" بمحافظة الدقهلية ، وقد كانت نشأته دينية حيث كان والده شيخ الطريقة النقشبندية (مؤسسها بهاء الدين محمد شاه نقشبند - المتوفي سنة ٧٩١هـ وجاءت لمصر مع الصحابي سليمان الفارسي) وهي طريقة صوفية معروفة وسميت بالطريقة النقشبندية نسبة إلي معناها بالفارسية (النقشبند) أي النقش علي القلوب فأصبحت صفة تطلق علي أبناء هذه الطريقة (٢١-٤)
- كان والده دائم الترحال والتنقل بين بلدان الوجه القبلي والبحري في مصر للعمل علي انتشار الطريقة النقشبندية وإثرائها .
- التحق سيد النقشبندی بكتاب القرية وحفظ القرآن .
- مرحلة التعلم :-
- انتقل والد الشيخ سيد النقشبندی إلي مدينة طهطا وهي في صعيد مصر .

- كان يقضي أيامه مع أبيه في إحياء المناسبات الدينية المختلفة مما جعله يعيش في مناخ ديني يتوافر فيه كل المقومات التي يحتاجها قارئ القرآن والمبتهل .

- ومن الطبيعي أيضا أن يتأثر برواد فن الإنشاد مثل الشيخ علي محمود والشيخ طه الفشنى .

(٧)

- الممارسة العملية للشيخ سيد النقشبندی :-

بدأت ممارسته العملية متمثلة في إحياء الليالي الدينية بما فيها موالد أولياء الله الصالحين سواء قارنا للقرآن أو مبتهلاً ، وذلك في شتى بقاع محافظات مصر وقد استقر بعض الوقت في مدينة " قلين " (بمحافظة كفر الشيخ) ثم استقر به المقام في مدينة " طنطا " (محافظة الغربية) ، وقد كان له شقيق يدعى إبراهيم يعمل كمنشد وقد رافقه طوال رحلته الفنية .

لم تقتصر ممارسته للغناء علي الغناء الديني بل كان يؤدي بعض الأعمال الغنائية لرواد الغناء العربي في جلساته الفنية مع محبي صوته ومن هؤلاء الرواد الشيخ سيد درويش ، الشيخ أبو العلا محمد ، الشيخ كامل الخلعي ، يوسف المنيلاوي وقصائد أم كلثوم (نهج البرده ، ولد الهدي)

زيارته إلي القاهرة وبداية الشهرة :-

كان للشيخ سيد النقشبندی زيارات إلي القاهرة حيث دعاه صديق له يدعى الحاج " سعيد محمد محمد " إلي القاهرة وذلك لأحياء الليلة الختامية لمولد الإمام الحسين (رضي الله عنه) وقد لبي الشيخ الدعوة وأقام حفلاً ترنم فيه بصوته وشدا في مديح الرسول (ص) بابتهالات دينية في ساحة مسجد سيدنا الحسين فادهش مستمعيه ، وقد ذاع صيته وتناقلته الإذاعات علي

موجاتها حيث كانت الإذاعة تحرص علي نقل إحياء الليلة الختامية لمولد سيدنا الحسين . (١١-٣٨)

- كان يقوم بإحياء مولد السيدة زينب (رضي الله عنها) كما كان يقوم بإداء قرآن الفجر بجامع الشيخ رفعت بحي الحلمية الجديدة .

- في عام ١٩٦٧ بدأت شهرته حين قدمه الداعية الإسلامي " أحمد فراج " في برنامجه التلفزيوني " نور علي نور " وفي نفس العام أيضاً سعت إليه الشهرة وخاصة عندما بدأت الإذاعة في عمل برامج دينية منها برنامج الباحث عن الحقيقة " سليمان الفارسي " ، في بداية السبعينات من القرن العشرين وفي خلال إحدى الأمسيات الدينية استمع إليه الرئيس الراحل محمد أنور السادات ، الذي أوصي المسؤولين بوزارة الإعلام بضرورة مساندته وذلك بإسناد بعض الأعمال الغنائية الدينية له بالإذاعة والتلفزيون - النقي بالإذاعي " محمد محمود شعبان " والمخرج " يوسف الخطاب " والمخرج " مصطفى صادق " والمخرج " زكريا شمس الدين " ، وقد طلبوا منه تحضير أعمال دينية لتقديمها بالإذاعة والتلفزيون .

- تم إعداد برنامج " سبحانك ربي " حيث كان يذاع عقب أذان المغرب في شهر رمضان وكانت الابتهاالات الدينية للبرنامج بصوت النقشبندي ومن ألحان " عبد السلام أمين ، وحلمي أمين " ويعتبر صوت النقشبندي مظهراً من المظاهر الدينية خلال شهر رمضان الذي ارتبط بأذهاننا بصوتين بالغين الأداء الشيخ " محمد رفعت " (قيثارة السماء) لقراءة القرآن والشيخ " سيد النقشبندي " في ابتهاالاته عند الإفطار وتسابيح الفجر .

- رادت شهرته سواء في مصر أو في بعض عواصم الدول الإسلامية والعربية وقد حصل علي أوسمة وياشير من حكام تلك الدول

بعض ابتهالاته الدينية التي مازالت تداع حتى الآن ، وقد ترك تراثاً إسلامياً ضخماً احتوي على كل فنون الإنشاد من توشيح وابتهالات ومدائح نبوية .

ثانياً : الدراسات التحليلية :-

مقدمه :

من خلال تتبع نشأة الشيخ المبتهل سيد النقشبندي ومراحل حياته الفنية ، ترى الباحثة أنه كان يتمتع بموهبة صوتية ، أما وعيه الموسيقي فكان فطرياً ، فقد تكونت شخصيته الإنشادية نتيجة اتباعه للطريقة النقشبندية في التصوف التي تقوم أساساً على الأذكار والابتهالات ، ومنها استطاع أن يستخلص لنفسه أسلوباً مميزاً في أداء الابتهالات الدينية يتوافق مع مساحة ولون صوته وإمكاناته التقنية العالية ، مما جعل من أعماله نبزاً سامياً في عالم الغناء الديني وخاصة الابتهالات الدينية التي مازالت تعيش بيننا إلى الآن حتى بعد رحيله ، ولذا سوف تقوم الباحثة بتحليل أسلوب الأداء الغنائي لابتهالاته الدينية من خلال بعض النماذج الغنائية الملحنة وذلك للوصول إلى خصائص أسلوب أدائه الغنائي للابتهالات ، ومحاولة لتذليل بعض الصعوبات التقنية التي تواجه دارسي الغناء العربي عند أدائهم للابتهالات .

- ويمكن اعتبار صوت النقشبندي من الناحية التصنيفية (تينور خفيف)



شكل رقم (١)

محيط طبقة التينور مع بيان الحدود الخاصة بكل حالة (٣-٩٨٦)

- ويلاحظ أن تحديد المنطقة الصوتية لأي نوع من الأصوات يعتبر تحديدا طبيعيا للصوت بصفة عامة ، يمكن أن تعلو أو تنخفض بنغمات أغلظ أو أحد ، ومساحة صوت النقشبندي هي في الغالب إثنين أوكتاف وبعد رابعة



شكل رقم (٢)

مساحة صوت النقشبندي

- شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي للشيخ المبتهل سيد النقشبندي من خلال نماذج من بعض الجمل الغنائية لدعاء " يارب كرمك علينا " عناصر التحليل :-

اسم العمل : ابتهل " يارب كرمك علينا "

تأليف و تلحين / أحمد فؤاد حسن ميزان / $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$

المقام : بدأ الغناء بمقام كرد الدوكاه ثم تحول بصوته في مقامات مختلفة وانتهى بمقام فارجار بدون لا b

المساحة الصوتية من درجة قرار الحسيني (لا) : جواب نم مهور (دو#)

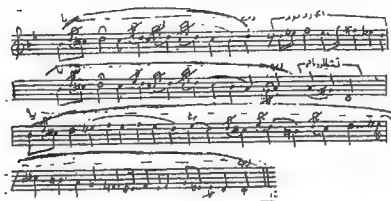


شكل رقم (٣)

مساحة صوت النقشبندي في ابتهل " يارب كرمك "

النموذج الأول :-

بداية الغناء بكلمة يارب غناء حر (ADLIB) في مقام كرد الدوكاه



شكل رقم (٤)

الزغردة اللحنية - الأداء المتصل - الأبوجاتورا

- يلاحظ وجود الأنثسيكاتورا المنفردة والمزدوجة والزغردة أيضا

(TRILL) كنوع من الزخرفة اللحنية للنغمات المتكررة .

- أداء الحليات بسرعة وخفة وقد راعي عمل ضغط (ACCENT) علي

الحلية ولم يفصلها عن النغمة التي تليها .

- يلاحظ مرونته في التنقل بين أماكن الرنين المختلفة في ارتجالاته علي

نداء " يارب " كما يلاحظ الأداء المتصل للجملة الطويلة واستخدمه

الطويل للنفس حيث استغرق أداء الجملة الأخيرة " يارب " ١٤ ث .

- أدى السلم الهابط بنعومة بأسلوب " Portameento " كترخي في الأداء

لنهاية الجملة اللحنية " يا "، كما راعي عدم المبالغة في المد الزمني

لعلامات الإطالة ليحافظ علي اتساق الأداء .

النموذج الثاني :-

من م ٥ : م ٥٤ - النص : يارب كرمك علينا يارب نصرك معنا



الشكل رقم (٥)

الزخرفة اللحنية - مقامات غير متداولة - تأخير النبر - المساحة الصوتية - يلاحظ تقيده بلحن موقع ذات تعدد مقامي ، حيث بدأ بجملة لحنية من م ٥ علي درجة العجم (سي ط) بنداء " يارب " وانتهى في م ١٢ ثم قام بأداء ثلاث تنويعات علي هذه الجملة وذلك بالصعود ثالثة كبيرة من درجة المحير (ري) من م ١٣ : م ٢٠ مستخدماً نداء " يارب " بنفس الميزان مع تغير الأشكال الإيقاعية والغناء كان في جنس هزام علي المحير وهذا غير متداول وصعب في الأداء - ثم قام بتنويع ثاني علي بعد خامسة تامة من الجملة الأصلية من درجة جواب نم حسيني (لا) من م ٢١ : م ٢٨ بنفس

الركوز علي درجة المحير (ري) ، ثم قام بعمل تنويعات علي نداء " يارب " من م ٣٧ : ٥٤ مستخدما التقسيمات الداخلية والرباط الزمني ، وقد راعي الدقة وعدم التطريب في أدائها

- النموذج به حليات مثل حلية (Acciacatura) المنفردة في م ٢٠ والرباعية Gruptto في م ٥٢ ، والثلاثية في م ٤٠ ، أما الزغردة فهي كثيرة مثلاً في م ١٤، ٢٢، ٢٣، ٢٧، ٥٢، ١٠ وهي منتشرة في موسيقانا العربية ، وقد راعي الضغط القوي عليها وعدم فصلها عن النوتة الأصلية في الأداء كما أداها بسرعة وخفة لمراعاة الدقة في زمن النوتة الأصلية.

- لون وقوة الصوت لم تتغير بالرغم من وجود سككات بين كل عبارة وأخرى ، والأداء متصل (Legato)

- استخدم ضغط (Accent) علي كل كروش بعد السكته ولكن بقوة غير مفتعلة للمحافظة علي استمرارية الخط الغنائي .

- مراعاة ضبط النغمات المتكررة في الأداء ، كما كان أدؤه في الرباط الزمني لخدمة المعنى ولإشباع أحرف المد الطبيعية .

- تأخير النبر في أداء م ٣٥، ٣٦ في كلمة "معانا" لكسر الملل لدي السامع .

- أدي القفزات الصعبة والهائلة بنعومة فحافظ علي الخط الغنائي العربي .

- لحن النموذج في منطقة النغمات الحادة وتلك المنطقة من الصعب أن

يخوض فيها المغني العربي ، خوفاً من فقد سمة من سمات طابع الغناء

العربي ولكن النقشبندي استطاع بموهبته وإمكاناته الصوتية أن يحطم تلك

القاعدة بمراعاة منطوق الكلمة المغناه ، فهو قارئ للقرآن ومبتهل فمن

الطبيعي أن يعطي لكل حرف حقه من مد وقصر وسكون وقلقلة وغنة الخ

وترى الباحثة أن من أهم العوامل التي شجعت علي ذلك أن النغمات الحادة

هي منطقة الجمال والقوة واللمعان لصوته ، كما أنه بحكم نشأته كان متمرساً علي الغناء في تلك المنطقة الصوتية .

- تجلي أثر نشأته الدينية كقارئ ومبتهل بأدائه الصوفي في القفات .

النموذج الثالث :

أداء حر - النص : يارب كرمك علينا ونصرك معنا

ونظرة يعطفك تثبت خطاتا



شكل رقم (٦)

الأبوجاتورا - علامات الإطالة

- بدأ الغناء بأداء الأبوجاتورا " بهشى من التشديد باعتبارها نوته الارتكاز

أكثر من النوته الأصلية في كلمة يا " ثم أدي " يا " مرة أخرى بالحلية

المنفردة (Acciacatura) ثم استخدم إيقاع كنوع من التغيير

الإيقاعي علي النغمة الأصلية فجاءت مناجاته لخدمة المعني وهو الخشوع

- أدي نداء يارب للمرة الثالثة في جملة لحنية طويلة بأداء متصل ،

مستخدماً حليات وتقسيمات داخلية لإثراء النسيج اللحني في الارتجال ،

وبلاحظ أجادته في الانتقال بين أماكن الرنين المختلفة .

- أداء النغمات الطويلة بدون ارتعاش (Vibration) .

- يلاحظ في النموذج مراعاته أداء الضغط القوي (Accent) لإعطاء

الحوية في الأداء وكان هذا التصرف من منظوره وإحساسه .

- مراعاة النعومة والخفة في أداء القفزات اللحنية الصاعدة والهابطة .

- استخدام التعبير الديناميكي في أداء الأديب من أداء قوي (F) وخافت (P) والتدرج بينهما

- عدم المبالغة في علامات الإطالة للنغمات أو للسكتات لكي يحافظ علي التواصل في المعني .

- النموذج الرابع :-

أداء موقع من م ٧٢ : م ٧٨ - النص : وارحم عبادك يا كريم



شكل رقم (٧)

الهبوط السلمي - أسلوب الانزلاق - التراخي

- المحافظة علي وضع الصوت في الهبوط السلمي من نهاية م ٧٣ : م ٧٤ ،
أدي بعده قفزة خامسة تامة صاعدة م ٧٥ ثم قفزة خامسة تامة هابطة م ٧٦
مستخدماً أسلوب الانزلاق Glissando .

- أدي القفلة بحرفية المبتهل وهي في مقام قارجار بدون لاواهي جملة
غير مستهلكة في التلحين

- أداؤه للمد بالياء في كلمة " كريم " غير ثقيل فلم ينزل لمنطقة الزور
فحافظ علي الخط اللحني وبالتالي جاءت القفلة قوية واضحة وأداها بشيء
من التراخي Portamento .^١

ثانياً : شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي للشيخ " سيد النقشبندي "
من خلال نماذج من بعض الجمل الغنائية لإبتهال " مشرق النور " .

عناصر التحليل : - الإبتهال باللغة العربية الفصحى

اسم العمل : مشرق النور - المقام: مقامات متعددة (حجاز - بياتي - يكاہ)

تأليف : محمد الشهاوي - تلحين : أحمد عبد القادر - الميزان: 4/4 - 3/4

النص: في ليلة قدر الإله مكانها بالخير قد ملئت هدي ونقاء

قد شاء ربك أن يكرم أحمداً جل الإله مشينة وقضاء



شكل رقم (٨)

تأجيل الضغط - الميلزما - الزخرفة اللحنية

بدأ الغناء في مقام حجاز علي الأوج ثم جاء الأدليب في مقام راحة الأرواح - أجاد استخدام صوته في أداء التغيرات الإيقاعية والزخرفة اللحنية والتقسيمات الداخلية علي النغمات الأصلية سواء في اللحن الموقع أو الحر.

- أدأوه لتأجيل الضغط (Syncope) كان إضافة جميلة للحن

- أداء الميلزما (Melisma) بحرفية في المقطع الواحد ذات المد حيث

أظهر مهارته مثل كل من كلمة " نقاء - مشينة - قضاء "

- أدى فقرة الرابعة التامة الصاعدة في نهاية م ١١ بخفة ونعومة وبدون

ضغط علي النغمة العليا فساعد علي تنمية الخط الغنائي ، وأيضاً أدأوه لفقرة

الثالثة الصاعدة في بداية الأدليب (أحمداً) ، أدى النغمة الحادة في بداية

الجملة (جل الإله) بحرص شديد وبدون قوة مفتعلة فاستمر الخط الغنائي

ولم ينكسر بالرغم من طول الجملة الغنائية ، وأيضاً لم يتغير لون الصوت برغم اختلاف النسيج اللحني .

- تميز النقشبندى بالدقة والاحساس الذهني والتخيل للدرجة الصوتية قبل أدائها (Innerhearing) .

- أنتقل من الأداء الموقع إلي الأداء الحر كما انتقل من رنين الصدر إلي رنين الرأس بسهولة .

- لوحظ بشكل عام مدي مراعاته في تطبيق قواعد النطق مثل المد غير الثقيل في المد بالياء لكلمة " مشينة " ومراعاة مراتب التفخيم وأيضاً إحكام القفلة في كل من " قدر - قد - قضاء - نقاء "

- جاءت القفلة هزام علي الأوج (راحة الأرواح) وكان الأداء صوفياً .

النموذج الثاني :- أداء غنائي حر - النص : " رسالة عصماء "



شكل رقم (٩)

التسلسل السلمى الصاعد والهابط - أسلوب الأنزلاق

- أدى التسلسل السلمى الصاعد في بداية الغناء (رسالة) بدون تقسيم في النغمات الصوتية، ولم يَم برفع الصوت حتي وصل إلي نغمة ماهوران (فا) وقوفه في سكتة النوار بين كل من كلمتي " رسالة عصماء " كان محسوباً فحافظ علي قوة ولون الصوت في غناء الجملة حتي نهايتها .

- لم يبالغ في زيادة المد الزماني (علامة الإطالة) في كلمة "عصماء" فحافظ علي التواصل بين المعني واللحن ، أدى كلمة " عصماء " بأسلوب الميزما مستخدماً أسلوب الإنزلاق (Glissando) في قفزة الرابعة الهابطة

في مقطع (ما) ثم أسلوب الترلحي (portamento) في قفزة الثنائية الهابطة في نفس الكلمة وأيضا في تمهيد للقفلة ، فجاء أدائه ناعماً وحافظ على الأداء المتصل للجملة اللحنية

- أدي النموذج وهو في منطقة النغمات الحادة بدون قوة مفتعلة مستخدماً رنين الرأس فجاء أدائه مثل السهل الممتنع فكان صوته يصعد بالمستمع إلى عنان السماء في عالم مليء بالروحانيات فكان صوته مغلفاً بالرهبة والخشوع

- أضاف بأدائه ثراءً للجملة اللحنية باستخدامه الزخرفة اللحنية والزغردة .
- قام بعمل تبطيء (Rally) في أدائه للتسلسل السلمى الصاعد والهابط إلى نهاية الجملة فقد راعي التدرج في القوة أثناء الصعود (Cresendo) ثم المحافظة على مستوي وضع الصوت أثناء الهبوط السلمى .

النموذج الثالث :-أداء غنائي حر

النص : الله جل الله ينصر جنده ويؤيد الداعين والحلفاء
من عاش يزق بالخطينة عمره فليتك وليهجر الأخطاء
فإنه يبسط بالسماح يمينه^١ ليثوب من طلب السماح وفاء



شكل رقم (١٠)

التسلسل السلمى - الحليات - القفزات - التتابع اللحني - أماكن الوقف

- الغناء في مقام اليكاه ، استخدم الحليات بأنواعها وأداها بسرعة وخفة فلم يفصلها عن النغمة التي تليها، كان أدائه يتسم بالعفوية ولا يخلو من الحرفية .
- تجول بصوته بين أماكن الرنين المختلفة بمرونة فكان أدائه لكل عبارة متصلا مما ساعد علي عدم كسر الخط الغنائي .

- راعي عند أداء النغمات السلمية الصاعدة التدرج في القوة ولم يدفع الصوت مرة واحدة (يؤيد) كما راعى عند أداء النغمات السلمية الهابطة (يبسط) المحافظة علي وضع الصوت .

- راعي عند قفزة الخامسة التامة الصاعدة (فانه) الترخيم وقد أداها بقوة لتأكيد ما يقوله، ولكن هذا لم يؤثر علي أدائه المتصل لباقي الجملة أثناء الهبوط لإبراز المعني المقصود ، كما راعي ضبط النغمات المتكررة .

- أدي القفزات بخفة وليونة فحافظ علي استمرارية الخط الغنائي .
- أجاد استخدام أماكن الوقف (السكون) في أدائه المسترسل في كل من " يز هق - قليتك - يبسط " وترجع الباحثة ذلك إلي مهارته وحرفيته وذوقه في الغناء حيث استغل الوقف ليتزود بكمية أكثر من الهواء ، وللتهيؤ للمعني المقبل وتصويره ، ولتفادي الرتابة والاستثارة السامع وتشويقه .

النموذج الرابع :-

من م ٥٢ : م ٥٨

النص :

الكرال - فهو الكريم وكلنا من غرسه وبفضله نرجو الجنان جزاء

من م ٥٩ : م ٧٦ - المبتهل

النص : يارب



شكل رقم (١١)

النغمات الحادة - أحرف المد - الأداء المتصل - طول النفس

- من م ٥٣ : م ٥٨ في مقام حجاز ثم من م ٥٩ : م ٧٦ في مقام شاهيناز
- جملة غنائية أداها المبتهل مع الكورال (فهو الكريم) ثم أنفرد وحده بنداء "يارب"، ثم عاد لأداء "فهو الكريم" معهم مرة أخرى ولكن بأوكتاف أعلى
- يتميز هذا النموذج بأداء المبتهل لبياءات النداء المتصاعدة علي نغمات حادة حيث وصل إلي نغمة جواب المثير (رى) وقد استغرق أداء لفظ يا في كل جملة حوالي ٤ ث بآداء متصل Legato .
- النموذج به ورباط زمني واختلاف في النسيج اللحني وسكتات بين العبارة الأولى والثانية إلا أنه حافظ علي سلامة الخط الغنائي وتجانس لون الصوت ويلاحظ ترديد الكورال لجملة "فهو الكريم" أثناء غنائه "يارب".

النموذج :

النص : يا دار الأرقم حيث قام المصطفى يدعوا إلي الرحمن سرا في الخفي



شكل رقم (١٩)

(الكانون - الإيقاع)

- الأداء الغنائي بأسلوب الكانون بالنظام الغربي في التأليف مع الكورال بنفس اللحن متأخرا عنهم في حدود بلاتش (d) وهذا أسلوب كنائسي قديم و أداه بشكل وقور يناسب الأداء الديني فأعطي روح الرهبة والخشوع مع الطابع العربي ، كما كان أداؤه متصلا فساعد علي استمرار الخط الغنائي
 - راعي الدقة في أداء النغمات المتكررة وأعطى لكل حرف حقه و صفته .
- نتائج البحث :-

صوت النقشبندي من الناحية التصنيفية تينور وهو غني بمساحاته ومقاماته ،حيث يصل لأقصى حدود المنطقة الصوتية للتينور (أوكتافين وبعد رابعة) - نشأته الدينية وعضويته في الطريقة النقشبندية التي كان يترجمها والده ، قد أكسبته بعض العوامل التي ساعدت علي تكوين شخصيته الإنشادية ، حيث تقوم هذه الطريقة علي الذكر أساسا. مما كون لديه حنجرة قوية الإشعاع بتكنيكيات الغناء العربي، جعلته يتمتع بمقدرة فائقة في معالجة أدق

التفاصيل الفنية لابتهالاته الدينية ، وتري الباحثة أنه يمكن أن يكون من اصدق الأقوال بل وأشملها والتي يمكن أن تمثل خصائص أسلوب أداء الشيخ النقشبندي هو قول بن سريج (مغني في العصر الأموي) حين قال : " أن المصيب المحسن من المغنيين هو الذي يشبع الألحان ويملا الأنفاس ، ويعدل الأوزان ، ويفخم الألفاظ ، ويعرف الصواب ، ويقيم الإعراب ، ويستوفي النغم الطوال ، ويحسن النغم القصار ، ويصيب أجناس الإيقاع ، ويختلس مواقع النبرات ، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات " (٦١) - لم يكن النقشبندي موسيقياً وليس ملماً بعلوم الموسيقى ، ولكنه كان من المنشدين المسيطرين علي النغمة حيث يطوعونها لخدمة الدعوة وطاعة الله وحب الرسول وآل البيت الكرام ، فقد كان يتميز بوعي موسيقي تلقائي . - تميز صوته بالمقدرة الفائقة بأداء النغمات الحادة دون أن يؤثر علي طبيعة الغناء العربي وصفات الحروف وهذا إعجاز ، فمن المعروف أن المنطقة الحادة من المناطق التي يحظر علي المغني العربي الاقتراب منها فهي قاصرة علي الغناء الغربي ، وذلك بقصد المحافظة علي صوتيات اللغة العربية وطابع الغناء العربي . - أجاد استخدام صوته في أداء الزخرفة اللحنية والتقسيمات الإيقاعية حيث كان بارعاً في إدخالها علي النغمات الأصلية سواء في اللحن الموقع أو الحر دون أن يبعد عن المعني المقصود . - كان النقشبندي يتمتع بصوت جميل غني بمساحاته وهذه موهبة من الله عز وجل ، أما مسحة الخشوع والإحساس بالانكسار والروحانيات في الأداء فلا تنأني إلا بالممارسة العملية .

قائمة المراجع ومصادر البحث

أولاً : المراجع :-

١- أحمد اليك - أشهر من قرأ القرآن في العصر الحديث - سلسلة أقرأ - دار المعارف القاهرة - بتصرف .

٢- كورت زاكس - تراث الموسيقى العالمية - ترجمة سامحة الخولي - دار النشر العربية - القاهرة ١٩٦٤

٣- وفاء البيه - موسوعة طب الصوتيات العالمية - أطلس - أصوات اللغة العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٤

ثانياً : الرسائل العلمية :-

٤- أمل خليفة الطيب - الطرق الصوفية وأصول الغناء العربي - ماجستير - غير منشور - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان ٢٠٠٠

٥- سماح سيد مرسى - تاريخ الإنشاد الدينى في مصر في القرن العشرين - رسالة ماجستير - غير منشورة - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان ٢٠٠١

٦- ماجدة عبد السميع - دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي في مصر خلال القرن العشرين - رسالة ماجستير - غير منشور - المعهد العالي للموسيقى العربية - أكاديمية الفنون ١٩٨٥

مصادر أخرى :-

٧- أحمد السيد محمد السيد النقشبندى - نجل الشيخ المبتهل سيد النقشبندى - مقابلة شخصية - أغسطس ٢٠٠٣

٨- حلمي أمين- ملحن- قام بتلحين العديد من الابتهالات الدينية للنقشبندى وصاحبه في رحلته الفنية من عام ٦٧حتى وفاته- مقابلة شخصية- أغسطس ٢٠٠٣

٩- سامي نصير - قائد فرقة أم كلثوم - قام بالعزف للكثير من أعماله الغنائية المسجلة - مقابلة شخصية إبريل ٢٠٠٣

١٠- علي الحصري - قارئ للقرآن ومبتهل - عاصر النقشبندى ويعد من تلاميذه - مقابلة شخصية - أغسطس ٢٠٠٣

الاستفادة من أساليب وتقنيات الموسيقى الغربية للارتقاء بمستوى ومهارات التمارين المبتكرة في الصولفيج العربي

د. محيي الدين عاصم (*)

مقدمة :

لا يختلف الكثير من دراسي الموسيقى العربية على أن عماد الإبداع اللحني في الموسيقى العربية قائم أساساً على عنصر التطريب والحالة المزاجية للمؤلف الموسيقى أو الملحن بعيداً عن استغلال عناصر المهارات التقنية والمتوفرة في التأليف الموسيقى الغربي، فتأتي غالبية أنماط الأبحان العربية في تفعيلات أو نماذج لحنية وإيقاعية وبنائية شبيهة تقليدية سر الإبداع فيها هو الاعتماد على الصوت البشري العربي عند التلحين ويقصد الغناء غالباً مما يقف حائلاً دون البحث والاطلاق في آفاق جديدة لايتكار نماذج لحنية غير تقليدية أو صعبة تحتوي على قفزات واسعة في اتجاهات عكسية أو في تتابعات لحنية على نطاق واسع من خلال نماذج إيقاعية سريعة وصعبة أو غير تقليدية.

ويمكن القول بناء على ذلك بأن هناك أعمال في مجال تأليف الموسيقى العربية تحتوي على صعوبات ذات مهارات عالية لا بأس بها في قوالب عربية آلية مختلفة لمؤلفين من أمثال :-

عبد الفتاح صبري "لونجا عجم" جورج مشيل "لونجا نهاوند" عبد المنعم الحريري "سماعي نهاوند" - محمد عبد الوهاب مقطوعة "خطوة حبيبي" - فريد

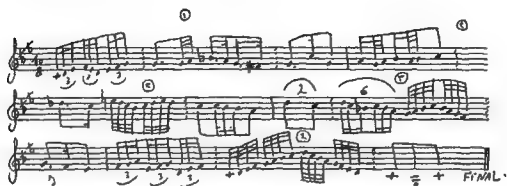
(*) مدرس بقسم التأليف والقيادة بالمعهد العالي للموسيقى العربية.

الأطرش مقطوعة "توتا" بالإضافة إلى مؤلفات لكل من عبده داغر - نصير شمة وغيرهم.

ورغم ذلك فإن الغالبية العظمى من إبداعات ألحان وموسيقى العرب تأتي تقليدية معتمدة على عنصر التطريب والحالة المزاجية للمبدع فقط دون أي تطوير أو جديد ونظراً لمعاناة الإبداع في مجالات التأليف والتلحين والأداء للموسيقى العربية من ركود فكري نتيجة انحصاره في أنماط تقليدية معتمدة على التطريب والحالة المزاجية للمبدع بعيداً عن الاستفادة من أساليب وتقنيات موسيقى الغرب ذات المهارات العالية فإن هذا البحث هو محاولة متواضعة وإسهاماً من الباحث لإيجاد حلول لهذه المشكلة.

يهدف هذا البحث إلى ابتكار مجموعة من التمارين اللحنية في الصولفيج العربي تستفيد من أساليب وتقنيات الموسيقى الغربية ذات المهارة العالية لتأتي بنماذج لحنية وإيقاعية غير تقليدية تحتاج لمهارة عند أدائها تحمل تطوراً جديداً يثرى من قدرات المبدع الموسيقى العربي، والارتقاء بمستوى التمارين المبتكرة في مجال الصولفيج العربي سينعكس بالضرورة حتماً على مستوى وقدرات وتصورات الإبداع في مجال الموسيقى العربية تأليفاً وتلحيناً وغناءً وعزفاً.

وفيما يلي يستعرض الباحث مجموعة مختارة كعينة بحث من التمارين المبتكرة في مجال الصولفيج العربي والتي قام الباحث بتأليفها كما يتعرض الباحث لتحليلها بصورة موجزة لبيان مدى الاستفادة من أساليب وتقنيات الموسيقى الغربية والنتائج المستخلصة من هذا البحث .



تحرير رقم (11)
مقام ابراست الملون

التمرين رقم (١) :-

المقام : مقام الراست "الملون" أي يحتوي لحن التمرين على مسارات لحنية في مقامات فرعية مشتقة من مقام الراست.


الميزان $\frac{10}{8}$ الضرب المصاحب : سماعي ثقيل.



عدد الموازير : ٤ موازير فقط.


- ونبدأ التحليل بالجانب الإيقاعي أولاً نظر لكونه يعتبر العماد الأساسي الذي أعتمد عليه ابتكار لحن هذا التمرين.



الجانب الإيقاعي :-

يحمل هذا التمرين في الأجزاء للدخلية من موازيره نماذج إيقاعية وتفعيلات متنوعة متباعدة وإيقاعات شاذة أيضاً كالآتي :-

نموذج ١- لإيقاع التريولييه "إيقاع شاذ" في زمن الكروش  ورد هذا النموذج في الجزء الأول من المازورة رقم ١، وفي الجزء الأول من



المازورة رقم ٤  كما ورد في الجزء الثاني من مازورة رقم ٣ 


نموذج ٢- إيقاع من أنواع السنكوب وهو إيقاع  في زمن النوار استخدمه المؤلف مزخرفاً وغير مزخرف.



في الجزء الثاني من مازورة ١ الضلع  الأول جاء مزخرفاً
في الجزء الثالث من مازورة ١ جاء غير مزخرفاً 
في الجزء الثاني من مازورة ٢ الضلع الأول غير مزخرف
في الجزء الثالث من مازورة ٣ غير مزخرف


نموذج ٣- لإيقاع  ولكن في زمن مضاعف "وحدة الكروش" 

في الجزء الثاني من مازورة رقم ١ الضلع الثاني  لاحظ مدى التباين بين إيقاع السنكوب  المزخرف في زمن النوار وفي زمن الكروش  وخصوصاً ظهورهما متعلقين في الجزء الثاني "الأوسط" من مازورة رقم ١  وهذا البناء الإيقاعي يحتاج من المؤدي إلى مهارة عند أدائه فضلاً عن الحيوية التي يضيفها هذا البناء الإيقاعي على اللحن.

نموذج ٤- لإيقاع سنكوب  ولكن في زمن مضاعف وحدة الكروش وجاء استخدامه في الجزء الثالث من مازورة رقم ٢ 


نموذج ٥- لإيقاع  وهو يعتبر من الإيقاعات الشاذة و من أفضل النماذج الإيقاعية التي يمكن ورودها في التقسيم الثلاثي وجاء استخدامه في الجزء الأول من مازورة رقم ٣.


نموذج ٦- لإيقاع  ولكن في زمن مضاعف "وحدة الكروش"  ورد استخدامه في الموازير الآتية :-

الجزء الثاني "الضلع الثاني" من مازورة رقم ٢ 

الجزء الثاني "الضلع الثاني" من مازورة رقم ٣

الجزء الثاني "الضلع الأول والثاني" من مازورة رقم ٤

نموذج ٧- لإيقاع الكروش  تقسيم إيقاعي بسيط للنوار المنقط. ورد استخدامه في الجزء الثالث من المازورة رقم ٤.

لاحظ هنا أن أبسط تقسيم إيقاعي للنوار المنقُوط  ورد استخدامه في آخر جزء من آخر مازورة في هذا التمرين.

الجانب اللحني : "وصف المنحنى اللحني"

اعتمد المسار اللحني لهذا التمرين بصفة غالبية على المنحنى اللحني المتموج أي اللحن الصاعد الهابط بخطوة غالباً في مساحة لحنية واسعة نسبياً وفي إرتكاز طبقي يقق مع طبيعة المقام الأساسي للتمرين رغم تنقل اللحن في مقامات فرعية من أسرة المقام الأساس. ولقد اعتمد المسار اللحني لهذا التمرين على أسلوبين :-

الأسلوب الأول :-

المنحنى اللحن المتموج لحن صاعد هابط بخطوة غالباً في المازورة رقم ٣، ٢، ١.

الأسلوب الثاني :

تتابعات سلمية سريعة ومباشرة في الجزء الثاني من مازورة ٣ والجزء الأول والثاني من مازورة ٤.

المساحة اللحنية :

جاءت أعلى نغمة في لحن هذا التمرين في الجزء الثاني من مازورة رقم ٢ وهي نغمة ج البوسليك، وجاءت أغلظ نغمة في لحن هذا التمرين في الجزء الأخير من مازورة رقم ٤ وهي نغمة اليكاه. وبناءاً عليه فإن المساحة اللحنية للحن هذا التمرين هي أوكتاف ومسافة سادسة كبيرة أي ما يناهز الأوكتافين وهي مساحة لحنية واسعة نسبياً في الموسيقى العربية.

لاحظ أن أعلى نغمة جاءت في منتصف التمرين تقريباً بينما جاءت أغلظ نغمة في نهايته.



أما الارتكاز الطبقي والمقصود به إرتكاز غالبية نغمات لحن هذا التمرين فكانت حول درجتي الراسـت وجوابها "أساس المقام" والدوكاه وجوابها "ثانية المقام".



• وردت نغمة الراسـت في الجزء الأول من مازورة رقم ١ والجزء الثاني والثالث من مازورة رقم ٤.

• وردت نغمة الكردان في الجزء الثالث من مازورة رقم ١ مازورة ورقم ٢ والجزء الأول والثاني من مازورة رقم ٣ والجزء الثاني من مازورة رقم ٤.

هذا فيما يتعلق بالارتكاز الطبقي حول درجتي الراسـت وجوابها "أساس مقام الراسـت".

• وردت نغمة الدوكاه في الجزء الأول من مازورة رقم ١ والجزء الأول والثاني من المازورة رقم ٤.

• وردت نغمة المحير في الجزء الثاني من مازورة رقم ٣ وفي الجزء الثاني من مازورة رقم ٤.

• هذا فيما يتعلق بالارتكاز الطبقي حول درجة الدوكاه وجوابها.

الانتقالات المقامية :

المازورة رقم ١ المنحنى اللحني يبرز طابع مقام السونذولار.





المازورة رقم ٢ المنحنى اللحني يبرز طابع مقام الدلاتشين.

المازورة رقم ٣ عودة المنحنى اللحني لمقام السونذولار .

المازورة رقم ٤ حسمت الأمر بتأكيد طابع مقام الراس .

النتائج :-

١- من الناحية الإيقاعية :

استطاع المؤلف الاستفادة من كم كبير من النماذج والتفعيلات الإيقاعية المتباينة سواء إيقاعات ذات تقسيم بسيط مثل الكروشيات في النموذج الإيقاعي النوار المنقوطة أو نماذج إيقاعية شاذة مثل  الثريولي في زمن الكروش أو  الدبولي في زمن النوار المنقوطة أو نماذج إيقاعية سنكوب مثل إيقاع  في زمن النوار مزخرف وغير مزخرف أو في زمن مضاعف في زمن الكروش فضلاً عن التتابعات الإيقاعية السريعة 

٢- من الناحية اللحنية :-

أ- المنحنى اللحني :

انحصر المنحنى اللحني لهذا التمرين في أسلوبين :-

الأول : منحنى لحني متموج "صاعد هابط" بخطوة غالبة للحن .

الثاني : تتابعات سليمة سريعة مباشرة .

وكلاهما يحتاج من الدارس مهارة وتدريب لأدائها بالشكل الصحيح مع ملاحظة أن الأسلوبين من الأساليب المستغلة بقوة في الموسيقى الغربية سيما وأن المنحنى اللحني كمبدأ علمي يقدم في وصف بناء الألحان في علم الكونستر بوينت "علم الألحان المتعاقبة"، كما أن التتابعات السلمية تستغل دائماً في الموسيقى الغربية وبأشكال متنوعة سواء في التأليف الأكلي بصفة غالبية أو عند الغناء .

ب- المساحة اللحنية :

المساحة اللحنية التي اعتمد عليها لحن هذا التمرين "مساحة الأوكتاف والسادسة الكبيرة" والتي تتأخر الأوكتافين هي في الموسيقى الغربية ليست بالمساحة المحدودة ولا بالمساحة الواسعة ولكنها في الموسيقى العربية تعتبر مساحة لحنية واسعة نسبياً وذات تأثير إيجابي. علماً بأن قواعد بناء الألحان تقول أن للمساحة اللحنية كلما اتسعت انعكست إيجابياً على تأثير اللحن في نفوس المستمعين بعكس اللحن ذو المساحة اللحنية الضيقة.

ج- الارتكاز الطبقي :

دارت غالبية نغمات لحن هذا التمرين حول درجة الراسيت وجوابها الكردان "أساس مقام الراسيت" وحول درجة للدوكاه وجوابها المحير "ثانية مقام الراسيت" وهذا شيء منطقي مع طبيعة الموسيقى العربية والغناء العربي فهي مناسبة لألحان وتمارين في فرع الصولفيج العربي.

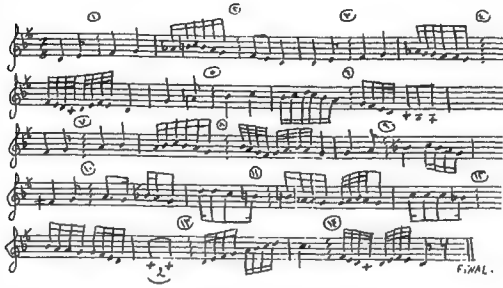
د- الانتقالات المقامية :

جاءت الانتقالات المقامية في لحن هذا التمرين لا بأس بها في عددها وتنوعها على الرغم من كون عدد موازير هذا اللحن لا يتجاوز ٤ موازير فقط، الانتقالات المقامية انحصرت في المقام الأساسي وبعض مشتقاته في ذات الفصيلة مقامات ذات قرابة من الدرجة الأولى حيث تشترك مع المقام الأساسي في جنس الجذع ودرجة الركوز، ولقد حققت هذه الانتقالات المقامية ثراءً وتنوعاً للحن هذا التمرين.

المقام الأساسي : مقام للراسيت.

المقام الفرعي الأول : مقام الموندولار.

المقام الفرعي الثاني : مقام الدلنشين.



تمهيد رقم (١)
منها السبيل المثلث

التمرين رقم (٢) :

المقام : مقام البياتي "الملون" أي يحتوي لحن التمرين على مسارات لحنية في مقامات فرعية مشتقة من مقام البياتي غالباً.

الميزان : $\frac{7}{4}$ الضرب المصاحب : دور هندي.

عدد الموازير : ١٤ مازورة.

الجانب الإيقاعي :

- انحصرت التتابعات الإيقاعية التي تخدم التتابعات السلمية الموجودة بلحن

هذا للتمرين في سرعتين :-

« السرعة الأولى : في زمن وحدة الدوبل كروش كما في الجزء الأول من



مازورة رقم ٢، أو ٤

« السرعة الثانية : في زمن وحدة التريبل كروش كما في الجزء الثاني من



مازورة رقم ٤ أو ٨ أو ١٤

ورد نموذج إيقاعي للسنكوب في الجزء الأول من مازورتني ١١، ١٢

ورد نموذج لإيقاع شاذ "غير منتظم"  ديوليه مرة واحدة في الجزء الأول

من مازورة رقم ١٣.

الجانب اللحني :-

أ- الانتقالات المقامية :

أولاً جاءت رغبة المؤلف مبتكر لحن هذا التمرين في بداية اللحن من مقام فرعي ذو قرابة من الدرجة الأولى لمقام البياتي وهو مقام الشورى "قارجيفار" إذا بدأ به المؤلف اللحن من مازورة ١ إلى مازورة ٤، ومن مازورة

٥ إلى مازورة ٨ إنتقل اللحن إلى مقام البياتي "المقام الأساسي"، من مازورة ٩ إلى مازورة ١٠ إنتقل اللحن إلى مقام "نوى قشطة" أحد المقامات الفرعية ذات القرابة من الدرجة الثانية لمقام الراس، وفي مازورة ١١ يعود مسار اللحن إلى مقام الشورى، من مازورة ١٢ إلى مازورة ١٤ ختام لحن التمرين يستقر مسار اللحن في المقام الأساسي مقام البياتي.

ب- وصف المنحنى اللحني :

اعتمد مسار اللحن على المنحنى اللحني المتموج وعلى التتابعات السلمية متدرجة السرعة والموجودة تحديداً في الموازير الآتية :-

- الجزء الأول من المازورة رقم ٢، والمازورة رقم ٤، ورقم ٦، ورقم ٨.
- الجزء الثاني من الموازير رقم ١١، و ١٢، و ١٣، و ١٤.

● جاءت غالبية التتابعات السلمية في لحن هذا التمرين صاعدة هابطة ماعدا مرتين كانت التتابعات السلمية في اتجاه واحد :-

- الجزء الثاني من المازورة رقم ١٢ اتجاه هابط.
- الجزء الثاني من المازورة رقم ١٣ لتجاه صاعد.
- جاءت أعلى نغمة في لحن هذا التمرين على درجة المحير في الموازير :-
- الجزء الأول من مازورة رقم ٦.
- الجزء الأول من مازورة رقم ١١.
- وفي نهاية الجزء الثاني من مازورة رقم ١٣.

أي تخللت أعلى نغمة في اللحن "درجة المحير جواب المقام الأساسي" وسط التمرين وقرب نهايته، بينما جاءت أغلظ نغمة في التمرين على درجة العشيران مرة واحدة في نهاية المازورة رقم ٦ أي في وسط التمرين فقط.

- المساحة اللحنية للحن هذا التمرين جاءت في حدود مسافة الأوكتاف والرابعة التامة فقط وهي مساحة محدودة نسبياً في الموسيقى الغربية لا بأس بها في ألحان الموسيقى العربية.



الارتكاز الطبقي للحن هذا التمرين انحصر بين درجتَي الدوكاه والمحير في غالبية لحن التمرين من مازورة رقم ١ إلى المازورة رقم ١١ وهو ما يتناسب مع المقام الأساسي ولكن وضح أثر ارتكاز طبقي بين درجتَي الراسن والكردان من مازورة ١٣ إلى ١٤ وهذا لا يتعارض مع طبيعة المقام الأساسي مقام البياتي.

النتائج :

١- السنكوب الإيقاعي الوارد في لحن الجزء الأول من مازورة ١١، ١٢ والإيقاع غير المنتظم "الشاذ" ديوليهِ الوارد في الجزء الأول من مازورة ١٣ أيضاً صعوبة مهارة لمؤدي هذا اللحن.

٢- اعتمد لحن هذا التمرين على عنصرين أساسيين :-

أ- المنحنى اللحني المتموج . ب- التتابعات السلمية متدرجة السرعة.

٣- استطاع مبتكر هذا التمرين أن يحصر المساحة اللحنية للتمرين مسافة أوكتاف ورابعة تامة في مازورة واحدة وهي مازورة رقم ٦ حيث دون تتابعاً سلمياً يبدأ من درجة العجم صعوداً للمحير ثم يهبط في اتجاه واحد من درجة المحير إلى درجة العشيران المساحة اللحنية السابق ذكرها للحن هذا

التمرين وهذه المازورة تمثل صعوبة مهارية لمؤدي هذا اللحن وخاصة عند الغناء.

٤- وردت قفزات واسعة غير مقصودة بشكل مباشر بين فقرات لحن هذا التمرين قد تكون عقبة لمؤدي هذا اللحن غناءً وإن كانت سترقى بمستوى أدائه خصوصاً وأن هذه القفزات الواسعة غالباً ما تسبق أو تعقب تتابع سلمى كالآتي :-

- بين مازورة ٤، ٥ قفزة رابعة تامة صاعدة عقب تتابع لحنى إيقاعي سريع.
- بين مازورة ٦، ٧ قفزة سادسة صغيرة صاعدة عقب تتابع لحنى إيقاعي متوسط السرعة.
- بين مازورة ١٠، ١١ قفزة خامسة تامة صاعدة.
- بين مازورة ١١، ١٢ قفزة رابعة تامة صاعدة بعد تتابع لحنى إيقاعي سريع.
- بين الجزء الأول والثاني لمازورة ١٤ قفزة خامسة تامة هابطة يعقبها تتابع لحنى إيقاعي سريع.

٥- التتابعات السلمية متدرجة السرعة والتي تكون صاعدة هابطة أو في اتجاه واحد والتي ملأت جنبات لحن هذا التمرين أيضاً ستمثل صعوبة مهارية لمؤدي هذا اللحن عند الغناء.

٦- انحصرت الانتقالات المقامية في لحن هذا التمرين بخلاف المقام الأساسي "مقام البياتي" في مقامين فرعيين :-

- ١- مقام الشورى ذو قرابة من الدرجة الأولى لمقام البياتي.
 - ٢- مقام نوى قشقة ذو قرابة من الدرجة الثانية لمقام الراست.
- وهي انتقالات مقامية أثرت من قيمة اللحن المحدودة في ١٤ مازورة فقط.

The image shows a handwritten musical score on six staves. The notation is in Western staff notation with treble clefs. The music is written in a key signature of one sharp (F#), indicating the Maqam al-Hijaz Kar. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) are placed below the notes, likely indicating measure numbers. The word 'FINAL' is written at the end of the sixth staff. Above the first staff, there is a circled '1' and a circled '40'. Above the second staff, there is a circled '40'.

نصير به رقص (٣)
مقام الحجاز كار

التمرين رقم (٣) :-

المقام : مقام الحجاز كار الميزان $\frac{3}{4}$ الضرب المصاحب : سماعي دارج
عدد الموازير : ٢٧ مازورة.

الجانب الإيقاعي :

استخدام المؤلف في لحن هذا التمرين عدة نماذج إيقاعية تتماشى بشكل

طبيعي مع الميزان والضرب المصاحب لهذا التمرين :-

١ م، ٢	نموذج إيقاعي رقم ١
٣ م، ٤	نموذج إيقاعي رقم ٢
٥ م، ٦، ٧	نموذج إيقاعي رقم ٣
٨ م، ١٠، ١٢، ١٤، ٢٠، ٢٢	نموذج إيقاعي رقم ٤
٩ م، ١١	نموذج إيقاعي رقم ٥
١٣ م، ١٥، ٢١، ٢٣	نموذج إيقاعي رقم ٦
١٧ م، ١٨	نموذج إيقاعي رقم ٧
١٩ م	نموذج إيقاعي رقم ٨
٢٥ م	نموذج إيقاعي رقم ٩

لاحظ أن النماذج الإيقاعية نموذج رقم ٦، ورقم ٧، ورقم ٩ من أجمل نماذج السنكوب الإيقاعية في الموسيقى الغربية والتي تحتاج لمهارات في الأداء. بخلاف ما تم ذكره من نماذج إيقاعية لا يوجد في هذا اللحن من الناحية الإيقاعية ما يستحق الذكر.

الجانب اللحني :

وصف المنحنى اللحني :

اعتمد المسار اللحني لهذا التمرين بالإضافة للمحنى اللحني المنبج إلى القفرات اللحنية الواسعة الصاعدة والهابطة بيانها كالاتي :-

- م ٢،١ قفزة خامسة تامة صاعدة.
- م ٣ قفزة سادسة صغيرة صاعدة.
- بين م ٣، ٤ وفي م ٤ قفزة رابعة زائدة هابطة وصاعدة.
- م ٥ قفزة لوكثاف صاعد.
- بين م ٦، ٥ قفزة خامسة تامة هابطة.
- م ٦ قفزة سابعة كبيرة صاعدة.
- م ٧ قفزة خامسة تامة صاعدة.
- بين م ٨، ٩ قفزة لوكثاف صاعد.
- بين م ٩، ١٠ قفزة خامسة تامة صاعدة
- بين م ١١، ١٢ قفزة خامسة متوسطة صاعدة.
- بين م ١٣، ١٤ قفزة رابعة تامة صاعدة.
- بين م ١٥، ١٦ قفزة رابعة تامة صاعدة.
- م ١٦ قفزة رابعة تامة هابطة.
- م ١٧، ١٨ قفزة خامسة تامة هابطة.
- بين م ١٨، ١٩ قفزة سادسة صغيرة هابطة.
- بين م ٧، ٢٥ قفزة سادسة صغيرة صاعدة.
- ومن هذا يتضح لنا مدى اعتماد المسار اللحني على القفزات اللحنية الواسعة صعوداً وهبوطاً بجانب المنحنى اللحني المتموج.
- كما اعتمد المسار اللحني لهذا التمرين على عنصر التتابعات السلمية الصاعدة والهابطة وبيانها كالآتي :-
- م ٣، ٤ تتابع سلمى هابط صاعد في حدود مسافة الرابعة الناقصة م ٣ ومسافة الرابعة الزائدة في م ٤ وكلاهما في م ٨.
- م ١٤ تتابع هابط لمسافة السابعة الناقصة.
- م ١٩، ٢٠ الضلع الأول تتابع سلمى لمسافة العاشرة الناقصة الصاعدة.
- م ٢٥ تتابع سلمى هابط لمسافة تاسعة صغيرة.

كما اعتمد المسار اللحني لهذا التمرين على عنصر التتابع اللحني

الإيقاعي "السيكونس" في الموازير الآتية :-

م ٣، ٤ م ٥، ٦ م ٧

م ٩، ١٠ م ١١، ١٢ م ١٣، ١٥

م ١٧، ١٨ م ٢١، ٢٣

الانتقالات المقامية :

جاءت في هذا اللحن محصورة بين المقامات الآتية :-

١- المقام الأساسي "حجاز كار" من م ٨:١ ومن م ١٧ : ٢٧.

٢- مقام الراسيت المصور على درجة "الجهاز كاه" من م ٩ : ١٢.

٣- مقام النها وند المصور على درجة "الجهاز كاه" من م ١٣ : ١٦.

ثم يعود مسار اللحن للمقام الأساسي بعد ذلك.

المساحة اللحنية :

تتخصص المساحة اللحنية للحن هذا التمرين في حدود مسافة أوكتاف

وخامسة ناقصة وهي مسافة واسعة ولا بأس بها في الموسيقى العربية.

جاءت أعلى نغمة في هذا اللحن على درجة الماهوران في م ٢١ الضلع

الثالث "الكروش الأول منه" في النصف الأخير من اللحن، بينما جاءت أسفل

نغمة في هذا اللحن على درجة الكوشث في م ١٩ الضلع الثاني وم ٢٥ الضلع

الثالث في النصف الأخير من اللحن، أي أن حدود المساحة اللحنية للتمرين

الأعلى والأسفل جاءت في النصف الثاني من اللحن.



الارتكاز الطبقي للحن هذا التمرين ينحصر بين درجتَي الراسِث والكردان بصفة غالبية كما ينحصر بين درجتَي الزيركولا والشاهيناز بصفة أقل وهذا يتفق في مجمله مع طابع مقام الحجاز كار.

النتائج :

١- فيما يتعلق بالنماذج الإيقاعية :

أ- تعامل المؤلف مع حوالي ٩ نماذج إيقاعية استغل أغلبها بالتكرار لخدمة أساليب التتابعات السلمية للصاعدة والهابطة أو لخدمة أسلوب التتابع اللحني الإيقاعي "السيكونس".

ب- يعتبر النموذج الإيقاعي رقم ٩ نموذج مهاري بضيف صعوبة وإشارة تثرى من قيمة لحن التمرين رقم ٣ وتفيد الدارس لاكتساب مهارات عند التأليف أو التلحين أو الأداء.

٢- فيما يتعلق بالجانب اللحني :-

أ- استخدم المؤلف عدة أساليب لحنية نجح من خلالها في إضفاء جو من الثراء اللحني والتنوع والصعوبات التي تكسب الدارس المهارات الفنية اللازمة :-

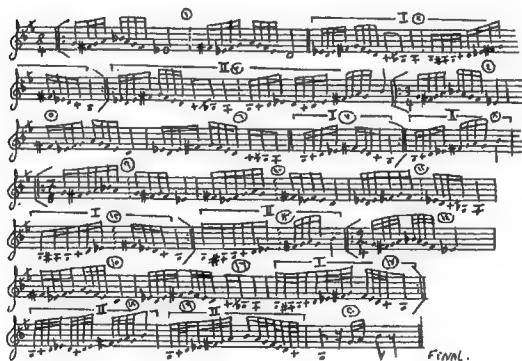
الأسلوب الأول : المنحنى اللحني المتموج "الصاعد الهابط.

الأسلوب الثاني : القفزات اللحنية الواسعة الصاعدة والهابطة والتي يمكن أدائها بإتقان عن طريق الإمام الجيد لشخصية مقام الحجاز كار اللحنية.

الأسلوب الثالث : التتابعات السلمية الصاعدة وللهابطة لمسافات كبيرة واسعة والتي تحقق صعوبة عند الأداء وترتقي بالمستوى المهاري للدارس.

الأسلوب الرابع : التتابع اللحني الإيقاعي "السيكونس" هو أسلوب تقليدي يحقق توازن في اللحن بين الأساليب السابق ذكرها.

وبالتالي يكون المؤلف قد نجح في توظيف الأساليب اللحنية السابق ذكرها من أجل إثراء اللحن والارتقاء بالمستوى التقني للإبداع في الموسيقى العربية، فضلاً عن المساحة اللحنية الواسعة والتي يمكن اعتبارها لا بأس بها في اللحن العربي، والانتقالات المقامية المحصورة في مقامين مصورين على درجة الجهاركاه بخلاف المقام الأساسي وهي انتقالات مقامية لا بأس بها في حدود تمرين من ٢٧ مازروة.



تمهيد رقم ٤٠
مقام راحة الأضلاع

التمرين رقم (٤) :

المقام : مقام راحة الأرواح.

الميزان : يحمل هذا التمرين تعدد في الموازين الإيقاعية ٨/٤ ثم ٣/٤ ثم ٧/٨ ثم ٢/٤

الضروب المصاحبة : ميزان ٨/٤ يصاحبه الضرب الكويتي القادري الرفاعي.

ميزان ٣/٤ يصاحبه ضرب سماعي دارج.

ميزان ٧/٨ يصاحبه ضرب نور هندي.

ميزان ٢/٤ يصاحبه ضرب الوحدة السائرة.

عدد الموازين : ٢٠ مازورة.

يعتمد لحن هذا التمرين على فكرة لحنية إيقاعية أساسية وهي الفكرة

الأولى من م ١، ٣.

الجانب الإيقاعي للحن الفكرة الأساسية من م ١ : ٣ :

استغل المؤلف النموذج الإيقاعي  بالتكرار خلال

نصفي المازورة الأولى واستغل نصف هذا النموذج الإيقاعي في م ٢، ٣ وإن

كان النموذج الإيقاعي في م ١ أكثر تميزاً، وأما النصف الأول منه فيفيد

التتابعات السلمية صعوداً وهبوطاً وهي عماد هذا اللحن.

الجانب اللحني للفكرة الأساسية من م ١ : ٣ :-

يبدأ اللحن على الدرجة السادسة للمقام معتمداً على المنحنى اللحني

المتموج مستغلاً مسافة الثانية في تتابع سلمى صاعد هابط للنصف الأول من م ١

ويستغل المؤلف هذا النموذج اللحني الإيقاعي بالتتابع في النصف الثاني من م ١

والنصف الأول من م ٢ مع التغيير في نهاية اللحن ويعود ليعتمد على المنحنى اللحني المتموج مستغلاً مسافة الثانية في شكل تتابع سلمى صاعد هابط في النصف الثاني من م ٢ وعند التكرار يحدث تنويع أو تغير في المسار اللحني ولكن في ظل إطار المنحنى اللحني المتموج على مسافة الثانية منتهياً بركوز تام على ثامنة مقام راحة الأرواح.

بعد عرض لحن الفكرة الأساسية من م ١ : ٣ قام المؤلف بتكرار عرض اللحن ولكن مع تغيير الموازين الإيقاعية ومن ثم إدخال بعض التعديلات في النماذج الإيقاعية وفي مسار اللحن سواء كانت تعديلات واضحة أو طفيفة كالآتي :-

الجانب اللحني للفكرة الأساسية من م ١ : ٣ :-

يبدأ اللحن على الدرجة السادسة للمقام معتمداً على المنحنى اللحني المتموج مستغلاً مسافة الثانية في تتابع سلمى صاعد هابط النصف الأول من م ١ ويستغل المؤلف هذا النموذج اللحني الإيقاعي بالتتابع في النصف الثاني من م ١ والنصف الأول من م ٢ مع التغيير في نهاية اللحن ويعود ليعتمد على المنحنى اللحني المتموج مستغلاً مسافة الثانية في شكل تتابع سلمى صاعد هابط في النصف الثاني من م ٢ وعند التكرار يحدث تنويع أو تغير في المسار اللحني ولكن في ظل إطار المنحنى اللحني المتموج على مسافة الثانية منتهياً بركوز تام على ثامنة مقام راحة الأرواح.

المساحة اللحنية للفكرة الأساسية من م ١ : ٣ :-

جاءت أسفل أو أغلظ نغمة في لحن الفكرة الأساسية في "الضلع الأخير" من م ٢، وهي نغمة العشيران، أما أعلى أو لأد نغمة في هذا اللحن فقد جاءت في الضلع الأخير من م ٣ وهي نغمة ثامنة مقام راحة الأرواح، وعليه فإن المساحة اللحنية للحن الفكرة الأساسية جاءت محدودة نسبياً إذ لا تتجاوز مساحة الأوكتاف ومسافة الثانية المتوسطة.

أما الارتكاز الطبقي للحن الفكرة الأساسية فقد جاء محصوراً بين الحدود الآتية:

- بين نغمتي الحسين والعشيران بدليل ورود نغمة الحسين في م ١ ثلاث مرات، ونغمة العشيران مرتين في م ٢، ٣.



- وبين نغمتي العراق والأوج : بدليل ظهور نغمة العراق ثلاث مرات في م ٢، ومرتين في م ٣ وظهور نغمة الأوج مرة واحدة في ختام لحن الفكرة الأساسية ولكن في ركوز إيقاعي لحني تام يوحي بالانتهاء.

- وعموماً فإن الارتكاز الطبقي السابق شرحه يتفق مع طابع مقام راحة الأرواح.

بعد عرض لحن الفكرة الأساسية من م ١ : ٣ قام المؤلف بتكرار عرض اللحن ولكن مع تغيير الموازين الإيقاعية ومن ثم إدخال بعض التعديلات في النماذج الإيقاعية وفي مسار اللحن سواء كانت تعديلات واضحة أو طفيفة كالآتي :-

التكرار الأول للحن الفكرة الأساسية :

من م ٤ : ٨ ميزان $\frac{3}{4}$ ضرب سماعي دارج

التعديل الإيقاعي : حذف ضلع إيقاعي بطبيعة الحال مع الحفاظ على شخصية اللحن.

التعديل اللحني : تعديل لطيف بحذف نغمتين في م ٧ و ٤ نغمات في م ٨ ورغم ذلك لم تؤثر على شخصية اللحن المعتمد على التتابع السلمى الصاعد والهابط مع التركيز على درجتى العراق والأوج.

التكرار الثانى للحن الفكرة الأساسية :

من م ٩ : ١٣ ميزان $\frac{7}{8}$ ضرب دور هندي

التعديل الإيقاعي : لم يأتى بجديد إلا بما يتناسب مع طابع ميزان $\frac{7}{8}$

التعديل اللحني : إضافة نغمتين على النموذج اللحني الإيقاعي الأساسى الجزء الأول من م ٩ مع استغلال هذه الإضافة بالتتابع في م ١٠، وحذف نغمة من لحن م ١٢، وإضافة نغمتين في بداية لحن م ١٣ وهي كلها تعديلات طفيفة لم تغير من شخصية اللحن.

التكرار الثالث للحن الفكرة الأساسية :

من م ١٤ : ١٨ ميزان $\frac{2}{4}$ ضرب الوحدة المسطرة

التعديل الإيقاعي : استبدال وحدة الدوبل كروش بوحدة التريل كروش مما يزيد من سرعة وفاعلية وإثارة اللحن ولكن مع الحفاظ على طابعه وشخصيته.

التعديل اللحني : لا يوجد .

ومن م ١٩ : ٢٠ فقرة لحنية قصيرة يمكن اعتبارها بمثابة الكودا فسي مؤلفات العصر الكلاسيكي والرومانسي الهدف منها تأكيد القفلة أو الإحياء

للمستمع بختام اللحن ختام قوي ومؤثر، اعتمد المؤلف فيها على التتابع السلمى صعوداً وهبوطاً ليبرز التسلسل السلمى الطبيعى لتغمات مقام راحة الأرواح والتركوز التام على ثامنة المقام م ٢٠.

النتائج :

١- في الجانب الإيقاعي استخدم المؤلف لكل مرة يعرض فيها فكرة للحن الأساسي ضرباً مصاحباً، والجديد هنا في المرة المخصصة لعرض الفكرة الأساسية من م ١ : ٣ ميزان $\frac{8}{4}$ استخدم المؤلف ضرباً كويتياً وهو

لقادري الرفاعي من الضروب الكويتية السهلة الشائعة في موسيقى الخليج العربي ولكنها تبدو غريبة على الأسماع في موسيقى بلاد الشام ومصر والمغرب العربي.

٢- لاحظ تغيير سرعة الأداء من م ١٤ : ٢٠ وذلك نتيجة استبدال وحدة الدوول كروش بوحدة التريل كروش الأكثر سرعة وحيوية وهذا من السمات أو الأساليب الوارد استخدامها في قالب "التتويجات" مما يعتبر نقطة لصالح المؤلف لاستفادته من أساليب الموسيقى الغربية بهدف الإرتقاء بمستوى أداء للموسيقى العربية.

٣- استغل المؤلف عند صياغة لحن هذا التمرين أحد مبادئ التأليف الموسيقي الغربي في أوروبا في العصور "الباروك - الكلاسيكي - الرومانسي" وهو مبدأ أو أسلوب التتويجات Variation حيث يعاد عرض فكرة لحنية أساسية عدة مرات بطرق مختلفة "تعديلات أو تتويجات لحنية وإيقاعية" ولكن مع الاحتفاظ بشخصية الفكرة الأساسية ومقوماتها وإمكانية المقارنة بين الفكرة للحنية الأساسية والتكرارات المتنوعة لها.

قام المؤلف بعرض الفكرة للحنية الأساسية من م ١ : ٣ ميزان كرها $\frac{8}{4}$ ثلاث مرات :

3 4	ميزان	٨ : ٤	المررة الأولى من م
7 8	ميزان	١٣ : ٩	المررة الثانية من م
2 4	ميزان	١٨ : ١٤	المررة الثالثة من م

ولقد قام المؤلف بمعالجة لحن هذا التمرين من خلال أحد أساليب التنويع وهو التنويع بتعديلات إيقاعية من حيث زمن بعض النغمات وبتغيير الميزان الموسيقي ولكن مع الحفاظ على الملامح الأساسية للحن.

٤- من سلبيات هذا العمل اقتصار للمساحة اللحنية على مسافة الأوكتاف غالباً وهي مساحة لحنية محدودة.

٥- لم يخرج المؤلف في صياغته اللحنية لهذا التمرين مستغلاً مبدأ التنويعات عن حدود المقام الأساسي "راحة الأرواح" وهذا قد يعتبر من سلبيات اللحن.

٦- في الجانب الإيقاع استخدام المؤلف لكل مرة يعرض فيها فكرة اللحن الأساسي ضرباً مصاحباً، والجديد هنا في المرة المخصصة لعرض الفكرة الأساسية من م ١ : ٣ ميزان 8/4 استخدام المؤلف ضرباً كويتياً وهو

القادري الرفاعي من الضروب الكويتية المسهلة الشائعة في موسيقى الخليج العربي ولكنها تبدو غريبة على الأسماع في موسيقى بلاد الشام ومصر والمغرب العربي.

٧- لاحظ تغيير سرعة الأداء من م ١٤ : ٢٠ وذلك نتيجة استبدال وحدة الدوبل كروش بوحدة للتريل كروش الأكثر سرعة وحيوية وهذا من السمات أو الأساليب الواردة استخدامها في قالب "للتنويعات" مما يعتبر نقطة لصالح المؤلف لاستفادته من أساليب الموسيقى الغربية بهدف الإرتقاء بمستوى أداء الموسيقى العربية.

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

شيء مشترك ألا وهو عدم التوقع، كما أنهما على امتداد المسرحية لم يفترقا بعد.

إن أركاديا تصف تقدم المعرفة البشرية، وتشير إلى أبدية المعرفة بالمقارنة إلى النهاية المحتومة والمتوقعة للجنس للبشري. إن العالم الملدي في نظر اسحق نيوتن يبدو كمجموعة من كرات البلياردو على منضدة عديمة الاحتكاك بينما يرى أصحاب التمرين العلمي الحاجة إلى معادلات حسابية يمكن من خلالها التنبؤ بما سيحدث ومعرفة ما حدث.

اكتشف سنوبارد بالإضافة إلى الرياضيات العلاقة بين التظاهر والفوضى. إن "أركاديا" قائمة على ملاحظة التناقض بين الرومانسية والكلاسيكية في النظم العاطفية والفن. إن هذا التناقض يبدو واضحا بزرع النظم البريطانية في تنسيق المواقع مقابل نظام "بيكتشرسك" إن سنوبارد انتقى حقيقتين تاريخيتين، كل منهما في مواجهة الأخرى.

"التتوير والرومانسية". حيث تعتمد الأولى على الكلاسيكية اليونانية والرومانية كنموذج للبساطة والنسب التي تتضمن عاطفة في الثقافة والفن والأدب بينما كانت أفكار رومانسية القرن التاسع عشر ثورة ضد أفكار التتوير. إن المسرحية تتسائل إلى أي مدى يمكن أن نذهب في الاعتماد على العلم والحساب لشرح ماهية الحياة. إن هذا هو أحد الأسئلة المحورية للمسرحية.

يرى الكاتب أنه بالرغم من أن الحياة أو العالم مصيره إلى الفناء وكذلك يكون مصير الشباب والنبوغ والجمال فإنه يبقى أن العلم وحده هو الذي يفتح لنا آفاقا جديدة، وطرقا للاستمتاع بالحياة وجمالها.

ملخص

"الجنة المشئومة في مسرحية "أركاديا"

للکاتب : توم ستوبارد

(*) د. نجوى سليمان

يعرض هذا البحث لمسرحية (أركاديا) للكاتب الإنجليزي توم ستوبارد. وكلمة أركاديا. تشير إلى إقليم في اليونان القديمة.. وإن كانت ترمز إلى مكان على الأرض يماثل الجنة. ويؤكد الكاتب في المسرحية على أنه عندما نكتشف كل المعاني ونفتقد كل الأسرار والغموض سنجد أنفسنا مصيرين على شاطئ خال.

وتعكس المسرحية فكرة "التناقض والصراع" بين العاطفة والمنطق، ويظهر ذلك من بدايات المسرحية، من خلال شخصيته "توماسيا" المراهقة، وهي في سن الثالثة عشرة فهي ترغب بشدة في تحصيل المعرفة، على نحو ما يظهر من أسئلة وإجابات معلمها عليها، حيث توضح تواصل المعرفة وإعادة اكتشافها من خلال أجيال مختلفة ولغات مختلفة، إن معظم أحداث الرواية تدور بين سنتي ١٨٠٩، ١٨١٢ في إنجلترا، حيث أظهرت الطبقة المتعلمة اهتماما كبيرا بالعالم المادي معتمدة على اسحق نيوتن كمرشد لطبيعة هذا العالم وتركيبه. وعلى الرغم من أن الحب والمنطق في أركاديا. بيدوان على أنهما يمثلان قطبين مختلفين -- فإنهما يشتركان في

* مدرس الأدب الإنجليزي، كلية للتربية، جامعة المنصورة.

<www.libertyhaven.com/theoretic>

Reiter, Amy. "Tom Stoppard". Salon.Com .11 March2004

<dir.salon.com/people/bc>

Renner, B. "A Review of Tom Stoppard's Arcadia & The
Invention of Love". elimae. 26 Nov. 2003.

<<http://www.elimae.com/reviews>>

Shea, Christian L. "Arcadia ". On-Line Review . 26 Nov.
2003 <<http://www.geocities.com/Hollywood>>

Sinard, Rodney .*Postmodern Drama* .New York: Univ.
Press of America, 1984.

Stone, David. J. "Arcadia ".World Wide Web 9 Nov. 1997.
5 Feb. 2004 <<http://www.math.grin.edu/>>

Stoppard, Tom. *Plays Five* . London: Faber and Faber
Limited, 1999.

"Tom Stoppard's Arcadia ".Theatre Review. 26 Nov. 2003.
6 Feb.2004 <<http://www.kdhx.org/>>

Yukse, Aysegul. "Aesthetic Distancing in Tom Stoppard's
Drama". Plays, Musical &Scripts.
26 Nov. 2003. <<http://memberstipod.>>

WORKS CITED

- "Arcadia Themes". Notes. 11 March 2004. <<http://www.enotes.com/arcadia>>
- "Arcadia Tom Stoppard". Spark Notes. 20 Feb. 2004
<www.sparknotes.com>
- Berney, K. A. ed. *Contemporary British Dramatists*. London: St. James Press, 1994.
- "The Chaos Theory". Wikipedia. 20 Feb. 2004
<http://en.Wikipedia.org/wiki/chaos_theory>
- Devaney, Robert L. "Chaos, Fractals, and Arcadia". Dynamical Systems and Technology. 21 Feb. 2004 <math.bu.edu/DYSYS/arcadia>
- Hayman, Ronald. *Tom Stoppard*. London: Heinemann Educational Books, 1978.
- "In *Arcadia* by Tom Stoppard, What is the Joke in the Margin and Who is it Driving Mad?". Levennsworld Index. 26 Nov. 2003
<www.leynnsworld.com/other/>
- Innes, Christopher. *Modern British Drama*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.
- Jackson, Allyn. "Love and the Second Law of Thermody Tom Stoppard's Arcadia". AMS. Nov. 1995. 26 Nov. 2003 <<http://plue.seduc.ciesin>>
- Nadel, Ira. *Double Act a Life of Tom Stoppard*. London: Publishing Limited, 2002.
- Norman, Barry. "Freedom and Morality in the Plays of Stoppard". Liberty Haven. 18 Nov. 2003

knowledge appear before their eyes. So knowledge together with human life meets a tragic end and they are both doomed. However, Thomasina proposes a solution when she begs Septimus to teach her to waltz. Like Thomasina, Valentine sees that despite the fact that mathematics leads to this tragic image of the world at the end of time, yet math also generates the beautiful and intricate patterns that describe the manner of its passing "See? In an ocean of ashes, islands of order... Patterns making them-selves out of nothing. I can show you how deep it goes"(107).

So Thomasina and Valentine unlike Septimus see the universe as a doomed paradise. They can plunge into the depths of mathematics, yet still keep their exuberance for life intact. Even though the progress of science, gives us strong evidence of a melancholic view of human life, that in the long run youth, genius beauty and life itself will run down and dissipate into randomness, yet it is science also that" gives us new ways to perceive and value these delightful attributes of the world as is now, to walk in the beauty that the universe presents to us who know and love it"(The Second Law).

and Septimus but also by Valentine as he realizes suddenly that time flows irrevocably in the direction of heat death "till there's no time left. That's what time means"(125). The ties between past and present in the play are obvious especially when characters from both eras, who had been separated in previous scenes, suddenly appear together. Stoppard here seems to be alluding to the fact that although the world is unpredictable, patterns emerge and reemerge as time marches on. At one point the 19190s characters change into old-fashioned dress in preparation for a dance being held at Sidley Park. While Hannah and Valentine sit reading, Thomasina and her brother suddenly fly into the room, teasing each other. A moment later, we find Valentine and Septimus each in their separate times examining Thomsina's crude drawing of heat engine, which is solid proof that she had visioned the second law of thermodynamics long before it was technologically possible. Finally Valentine and Septimus reach an identical understanding of the universe, it is like a ball breaking a pane of glass, "you can put back the bits of glass, but you can't collect up the heat of the smash"(89) asserts the former, "So the Improved Newtonian Universe must cease and grow cold"(110), echoes the latter.

The final waltz that Thomasina and Septimus share at the end of the play reveals a vital need for emotion and love between people. While the two talk about the end of the earth, they reach an understanding simultaneously as the limits and the ultimately unfulfilling nature of academic

is not science. This is story-telling"(131). Finally, Septimus is able to see the stark truth which is that while people wanting to learn the truth from those they follow, trying to be more clever and selective in choosing what little they carry, suddenly realize the tragic reality of the universe. "So we are all doomed! Dear me"(132).

This revelation leads us to question how far can we rely on science and mathematics to explain what life is all about. This is one of the central questions of the play and it had a great impact on Septimus. He was nearly driven insane by what Thomasina foresaw— that the second law of thermodynamics insures the world will become more and more incoherent and disorganized. Her realization that mathematics was not adequate to describe nature agonized him to the end of his days. Septimus spent the rest of his life working out the implications of Thomasina's math by hand, on paper after she died in a manor fire. Thomasina is ironically engulfed in the flame that she once seemed to understand better than anyone. Her tragic death at the eve of her womanhood drives Septimus to his tragic seclusion from the world living in a quaint hermit's shut. Hannah found a letter that described Septimus's life as a hermit: "It was Frenchified mathematick that brought him to the melancholy certitude of a world without light or life... as a wooden stove that must consume itself until ash and stove are as one, and heat is gone from the earth"(93).

At the end of the play, this tragic discovery of the doomed universe was not only perceived by Thomasina

separation, so random collisions of fast-moving and slow-moving particles tends to move extremes of both kinds towards the middle, not the other way around. This was noticed by Thomasina when she questions this matter:

When you stir your pudding, Septimus, the spoonful of jam spreads itself round making red trail like the picture of a meteor in my astronomical atlas. But if you stir backwards, the jam will not come together again. Indeed, the pudding does not notice and continues to turn pink just as before. Do you think it odd? (12)

Thomasina at the end of the play draws an unexpected and frightening conclusion. She realizes suddenly according to all these scientific theories that the physical universe is a system to which it is by definition impossible to add energy from some external source. Consequently, as the second law of thermodynamics implies in the fullness of time everything runs down. The universe will end in a "heat death". In other words in this state no physical events will occur that are in any way useful or interesting as without temperature differences, there is no way to control or direct the energy in the heat.

Thomasina does her utmost to explain her findings to her tutor Septimus, but he is unable to understand her. When trying desperately to illustrate the implications of the idea without mathematics, her tutor objects that "This

down with the formula in hand and tried to calculate whether it would rain on the garden party three Sundays from now, we would find that the answer would depend critically on variations of the speed and direction of the wind so tiny that they could not be measured or detected even in principle.

In 1812, scientists were just beginning to understand the asymmetry of time in the physical universe and the nature of heat. In a closed system that contains both hot and cold bodies, the hot ones cool off and the cold ones warm up. Unlike the collisions of billiard balls, this physical event doesn't go equally well in reverse; lukewarm bodies do not spontaneously separate into hot ones and cold ones as Valentine pointed out:

You can't run the film backwards.
Heat was the first thing which
didn't work that way. Not like Newton.
A film of pendulum, or a ball falling
through the air ... backwards, it looks
the same... But with heat-friction- a ball
breaking a window- it won't work back-
wards... You can put back the bits of glass
but you can't collect up the heat of the
smash. It's gone... (132)

Probability works against it: just as there are more ways for a deck of cards to be mixed by suit than separated into suits, so that shuffling almost never results in spontaneous

curves, or curves that become smooth if viewed at a sufficiently large scale.

Stoppard treats mathematics lyrically and for the most part authentically. Despite the fact that his descriptions of mathematics may necessarily be criticized as vague, yet he says little that is incorrect. He invents fresh ways of describing words as when Valentine describes the meaning of the word 'trivial', he notes "It's a technical term..... The questions you are asking don't matter, you see. It's like arguing who got there first with the calculus. The English say Newton, the Germans say Leibniz But it doesn't matter ...What matters is the calculus"(Stoppard 106). Stoppard here tries to imbue words with new connotations as he also uses this technique later in the play when Hannah asks Valentine whether one could come up with an iterated algorithm to draw a picture he states:

If you knew the algorithm and fed it back say, ten thousand times, each time there'd be a dot somewhere on the screen. You'd never know where to expect the next dot. But gradually you'd start to see this shape, because every dot will be inside the shape of this leaf. It wouldn't be a leaf, it would mathematical object. (68)

As Valentine asserts, iterated algorithms often exhibit sensitivity to initial conditions. That is if we for instance sat

ideals. The ideas that were stressed at that time included individuality, freedom, and the wildness of nature in their work. Hannah methodically proceeds to uncover Sidley Park's secrets, in contrast to Bernard, who jumps from one theory to another with reckless abandon. Indeed, as Robert Devaney stated, "the entire play pits the rationalism of Newton against the romanticism of Byron."

However, the elegance of classical mathematics as exemplified by Newton's law is misleading. Stoppard initially points out this idea when

Thomsina stated:

Each week I plot your equations dot for dot, xs against ys in all manner of algebracial relation, and every week they draw themselves as commonplace geometry, as if the world of forms were nothing but arcs and angles. God's truth, Septimus, if there is an equation for a curve like a bell, there must be an equation for one like a bluebell, ... why not a rose? (55)

In other words, the natural world includes many things and phenomena that are too irregular to be described by the kinds of equations that Newtonians preferred to think about. Simple formulas yield the ellipses of planetary orbits, the hyperbolas of comets, and the shapes of manufactured objects, their graphs are smooth

The ideas of regular versus irregular geometry or chaos versus order pervade all of the other events occurring at Sidley Park. We are thrust into a debate about emerging British landscape styles featuring the orderly classical style versus the irregular, "picturesque" style. This is obvious in the Gardens of Sidley Park which symbolize the transformation and transition between romanticism and classicism. Mr. Noakes the gardener who excels at frustrating Lady Croom with his new garden plans which aims at transforming Sidley Park into a classical masterpiece. He means to tear out the gazebo in favor of a hermitage and drain the lake with a newly improved steam engine. What he wants to do is to alter the green lush perfect Englishman's garden into an "eruption of gloomy forest and towering crag" (Stoppard 43). The garden as Hannah describes it is a classical painting imposed on landscape. The garden represents romanticism, a decline from thinking to emotion

The play is set in an English country estate and shifts fluidly between 1800 and the present. Stoppard "pits two opposing historical epochs against each other: Enlightenment and Romanticism" (eNotes). The eighteenth century age of Enlightenment stressed orderly, rational thought, and conformity to accepted rules and form, and looked to the Classical Greeks and Romans as models of simplicity, proportion, and restrained emotion in culture, art, and literature. Romanticism of the early nineteenth century was a deliberate revolt against Enlightenment

nature is having the last laugh (as) the freaky stuff is turning out to be the mathematics of the natural world"(65). Stoppard's comparison between abstraction in mathematics and abstraction in art is a wonderful touch, but after that the ideas become tangled. The "Picassos of mathematics" are algebraic geometry areas that took abstraction in mathematics to an extreme. "The freaky stuff" to which Stoppard refers is concrete, nineteenth-century mathematics taken to a new level through the use of computers"(Arcadia).

In addition to mathematics, Stoppard also explores the relationship between order and chaos .In mathematics, chaos theory "deals with the behavior of certain nonlinear dynamical systems that exhibit the phenomenon known as chaos.....Systems that exhibit mathematical chaos are deterministic and thus orderly in some sense"(Wikipedia). When asked once about the origins of *Arcadia* ,he replied that he had been reading *Chaos*, a book written by James Gleick which wonders about the contrasts between romanticism and Classicism in style, temperament, and art. In other words the world may not be Newtonian orderly. Stoppard reconstructs the theory showing through Thomasina but it how simple rules and equations which contain apparently no random elements can generate extraordinary complexity. Also, they have much greater explanatory power than conventional scientific theory.

these data to analysis, it would embrace in the same formula both the movements of the largest bodies in the universe and those of the lightest atom; to it nothing would be uncertain, and the future as the past would be present to its eyes. (80)

Stoppard has understood something of the poetic heart of this area of mathematics. As the play fast forwards to the present, we find Hannah Jarvis and a literary scholar from Sussex, Bernard Nightingale exploring the libraries of Sidley Park for the former is writing a history of the estate's gardens, while the latter is searching for evidence that the poet Byron had visited there. They both try to "model" the Sidley Park of 1809 by piecing together clues left behind about Septimus, Thomasina and her work in mathematics, and Byron's elusive presence .

Hannah succeeds in finding some old notebooks belonging to Thomasina they are called the Primer as they are a symbol of learning and academia. She discovers the fact that Thomasina had begun experimenting with the iterations of functions. Although Valentine himself is using iteration to model the grouse population, he resists the idea that what Thomasina did bears resemblance to his own work, protesting that she would have only studied classical mathematics. Valentine notes after her time, "math left the real world behind, just like modern art..... Nature was classical, math was suddenly Picassos. But now

sooner or later be able to reach an understanding of this theory.

On the other hand, this deterministic theory posed some conceptual problems for the philosophers and this Stoppard makes clear in Septimus's question "If everything from the furthest planes to the smallest atom of our brain acts according to Newton's law of motion, what becomes of free will"(5).

Besides the deterministic theory in *Arcadia*, mathematics also plays an important role as Thomasina in *Arcadia* is not just an ordinary student who struggles with her algebra and geometry under the watchful eye of her teacher Septimus, but she is also a prodigy. This is because she actually tries to change the laws of mathematics by questioning the very foundations of these laws and finally succeeds in inventing "Thomasina's geometry of irregular forms"(aka fractal geometry), thus discovering the second law of thermodynamics.

Pierre-Simon Laplace was one of several writers in the early nineteenth century—who had this striking concept of the universe as the material instantiation of a mathematical formula:

Given for one instant an intelligence which could comprehend all the forces by which nature is animated and the respective positions of the beings which compose it, if moreover this intelligence were vast enough to submit

and this helped him in examining the grouse population. Valentine is trying to formulate a complex model and he finds it very difficult due to the hunting and changes of food supply and other actors. So in other words he is completing Thomasina's work on this theory."Stoppard has understood something of the poetic heart of this area of mathematics. Describing his efforts with the "noisy" data he has on the grouse population"("The Second Law"). Valentine describes his difficulty to reach the truth as like a pianist who is tone deaf and cannot play your favorite song:

Like a piano in the next room, it's playing your song, but unfortunately it's out of whack, some of the strings are missing, and the pianist is ... drunk...(so but unfortunately it's out of whack, some of the strings are missing, and the pianist is ... drunk ...(so you) start guessing what he tune might be. You try this, you try that, you start putting in notes which are missing or not quite the right notes. And bit by bit....". (66)

Valentine then starts humming "Happy Birthday". His description of the tune as being half baked alludes to Thomasina's earlier discoveries. So he in other words is saying that he is building on Thomasina's findings and will

impossibility to construct a device that operates in a cycle and produces no effect other than transfer of heat from a lower temperature to a higher temperature body. The physical universe as seen by Isaac Newton "consists entirely of material objects in motion, attracting one another gravitationally and occasionally colliding and rebounding, like billiard balls on a frictionless table"(Arcadia). These laws needed the ideas of the differential calculus which were commonplace among people who had scientific training. From these equations we can compute what will occur in the future and we would know what happened in the past. For example if we were observing a newly discovered comet for several nights, we can easily compute its orbit through these equations for months and years into the future or work backwards in the past .

This deterministic feature was realized twice in the play. First by Thomasina "If you could stop every atom in its position and direction, and if your mind could comprehend all the actions thus suspended, then if you were really, really good at algebra you could write the formula for all the future; "(Stoppard 5), and later by Valentine, a mathematician at Oxford who is Thomasina's counterpart in the modern period. He is attempting to understand the rise and fall of grouse populations using iteration. He uses two hundred years' worth of Sidley Park game books which include when shooting parties went out,

someone is truly curious. At one point in the play, Valentine vows to relinquish the grouse project, but Hannah tells him not to give up. Stoppard depicts Valentine as a mathematician who is circumspect and precise in his research.

On the other hand, Stoppard makes merciless fun of Bernard who is one of the opponents of modern science as he creates an erroneous theory about Lord Byron, murdering the poet Ezra Chater. Hannah finds out that Chater died in India of a monkey bite thus Hannah pokes holes in Bernard's theory. Bernard attacks science as he declares "why does scientific progress matter more than personalities? ... Don't confuse progress with perfectibility. A great poet is always timely. A great philosopher is an urgent need. There's no rush for Isaac Newton. we were quite happy with Aristotle's"(76).

While Thomasina and Septimus make new discoveries ,Hannnah and Valentine (a mathematician at Oxford and Septimus's equivalent) work to find their discoveries. While the work of Thomasina and Septimus is at first lost, yet it is later found again. Stoppard here displays the immortality of knowledge in comparison to the eventual and inevitable end of the human species as Thomasina miraculously theorizes the second law of thermodynamics and chaos theory way ahead of her time.

The law of thermodynamics could be defined as the

wanting to know that makes us matter. Otherwise we're going out the way we came in... If the answers are at the back of the book I can wait, but what a drag"(106).

Although reason and love are seen in *Arcadia* as occupying two different poles, yet they have "something in common : both are unpredictable"(Theatre Review). This is apparent all through the play as Septimus is having an affair with the wife of Ezra Chater, a poet and amateur biologist who is visiting Sidley Park. Septimus's true love is Thomasina's mother, Lady Croom, a bossy, lady in sardonic tradition. She flirts with a visiting Polish pianist, frolics with her neighbor Lord Byron and then finally with Septimus.

In *Arcadia* love and reason are never separated from each other. For example when Bernard makes his great discovery he immediately flirts with Hannah, stating how academic knowledge boosts his sexual confidence. Sex and heat in *Arcadia* are seen as equal and they display an eventual objective and need of all humans. Chloe Coverly Thomasina's modern day equivalent articulated that Newton forgot to account for sex in his deterministic universe." The only thing wrong is people fancying people who aren't supposed to be in that part of the plan"(Stoppard 104). So here again the unpredictability of love is stressed in the play.

Arcadia works as a description of humanity's own progression of knowledge. Valentine is bewildered about how to explain mathematics but eager to do so when

upset because such discoveries will be retrieved again, in another time and possibly in another language. He also notes how each generation is fortunate to learn what little it can carry. "We die on the march. But there is nothing outside the march so nothing can be lost to it..... Ancient cures for diseases will reveal themselves once more"(Theatre Review). Septimus's words actually have come true with the rebuilding of the library of Alexandria , as he pointed out to Thomasina "We shed as we pick up,.....like travelers who carry everything in their arm, and what we let fall will be picked up by those behind"(57).

About half of the scenes in the play are set in 1809 and 1812, in England, when educated people thought about the physical universe a great deal. They mainly relied on Isaac Newton as their guide to its nature and structure. Tom Stoppard shuttles his play between the early nineteenth century and the present. Thomasina displays the conflict between love and reason in the past, whereas Hannah, the academic feminist researcher represents this conflict in the present. Hannah, like Thomasina's description of Queen Elizabeth, is able to separate sex from intellectual power and, in her case, pushes sex from view. She resists carnal knowledge with effort as when she dislikes the idea of having her picture taken or submitting to a kiss. She refuses also to be called Valentine's fiancée and scorns Gus's flirtation. Hannah is similar to Thomasina in her desire to know as she stresses the importance of scientific progress and knowledge "It's

picture of a reality where all humanity is doomed as Stoppard states "when we have found all the meanings and lost all the mysteries, we will be alone, on an empty shore"(Tom Stoppard 132). The fate of the universe undergoes certain epochs before it reaches its doomed end. These include: reason vs. emotion (Stoppard 38), chaos vs. order (Stoppard 43), Classicism vs. Romanticism (Stoppard 5), and the second law of thermodynamics (Stoppard 38).

The conflict between emotion and reason is touched upon in the first pages of the play. It is 1809 and Thomasina Coverly, a thirteen year old girl, asks her tutor Septimus, what is "carnal embrace", and he tells her that "Carnal embrace is the practice of throwing one's arm around a side of beef(Stoppard 8). Septimus reminds her that she was supposed to be trying to prove Fermat's Last Theorem. Stoppard wants to make clear here a dual purpose within Thomasina's character to discover the rules of life and love while also working out the rules of mathematics. She is a teenager who has exceptional educational opportunities. Her eagerness for knowledge leads her to discover the principles of heat which symbolizes sexual knowledge. Thomasina's love of knowledge is apparent when she sobs over the literature lost when the library of Alexandria burned down and thinks of this ancient disaster with a deep and personal sense of loss" How can we sleep for grief?"(Stoppard 56), she asks her tutor Septimus. He tells her she should not be

THE DOOMED PARADISE IN TOM STOPPARD'S *ARCADIA*

Arcadia was first produced on the Lyttleton stage at the National Theatre on April 13, 1993 and was directed by Trevor Nunn. It met instant critical acclaim. A Daily Telegraph critic reported, "I have never left a play more convinced that I'd just witnessed a masterpiece". The play went on to be produced in London at the Haymarket Theatre where it ran until 1995. Vincent Canby, a New York Time theatre critic stated that the play was like a "dream of levitation: you're instantaneously aloft, soaring, banking, doing loop-the-loops and then, when you think you're about to plummet to earth, swooping to a gentle touchdown of not easily described sweetness and sorrow" (14).

Tom Stoppard's *Arcadia* is an uproarious, witty and elegant play with unsettling undercurrents. The name "Arcadia" refers to a region in ancient Greece but has come to evoke a reference to any place of idyllic simplicity or earthly paradise. Stoppard titles his play with one of its most dominant tropes—that of the myth of Eden & the Tree of Knowledge. What makes these characteristics most welcome is that they are specially designed to draw a

THE DOOMED PARADISE IN
TOM STOPPARD'S
ARCADIA

BY

Dr. Nagwa Abou-Serie Soliman
(Ph. D. Ain-Shams)
Lecturer of English Literature (Novel)

Faculty of Education
Mansoura Universiy

May 2004

مسرحية تحولاً في وعي المشاهد حيث تتوحد بطلات مسرحية هينلى في رؤية نسائية جديدة تحقق فيها المرأة ذاتها من خلال العمل الجماعي والتضامن والتماسك النسائي بينما يدرك أبطال مسرحية شيبيرد من الرجال قيمة الدور الذي تلعبه النساء في الحياة لما له من أثر كبيرة في تحقيق مجتمع متوازن يسوده السلام والحب. يطوع كل كاتب اللغة لخدمة أغراضه الفنية حيث تصور مسرحية "جرائم القلب" أن اللغة التي يستخدمها المجتمع الذكوري تسودها لهجة السيطرة والإخضاع بما يتنافى والوضع الجديد للمرأة وما يمثله إثبات الذات والاعتماد على النفس. وبالتالي تستخدم لغة جديدة تعبر عن حرية المرأة مما يتناسب وتطلعاتها ورغباتها. أما مسرحية "أكذوبة العقل" فتستخدم اللغة كأداة مسرحية محملة بالرمز والصور البلاغية التي تخاطب المشاعر والوجدان والعقل في آن واحد. وتعتبر هذه المسرحية أيضاً من خلال لغتها وتلاعبها بالألفاظ عن حالة اللخلال الذهني الذي يسود الأبطال ويعبر عن اليأس والعقم وفقدان التواصل الذي يصيب الإنسان في المجتمع المعاصر.

وأخيراً يسمى كل من هينلى وشيبيرد لتغيير وعي المتفرج من خلال عرض وتناول مفاهيم جديدة لعالم جديدة يضم ما يمثله النساء والرجال جنباً إلى جنب من طاقة، ويقر بالاختلاف بين الجنسين ويحترم حرية المرأة وحقوقها في إثبات ذاتها من أجل عالم أفضل. ولكن تظل مسرحية هينلى نموذجاً للأدب النسائي السياسي الذي يعبر عن رؤية المرأة بينما تمثل مسرحية هينلى نموذجاً للأدب النسائي السياسي الذي يعبر عن رؤية المرأة بينما تمثل مسرحية شيبيرد إلى حد كبير العمل الأدبي الذكوري الذي يهتم بقضايا المرأة. ومن ذلك بخطئ كل ناقد يرى في (جرائم القلب) نموذجاً ضعيفاً للدور الجديد للمرأة، وبخطئ أيضاً من يحاول أن يدرج "أكذوبة العقل" تحت الأدب النسائي السياسي. فأي محاولة من هذا النوع ليست إلا جريمة أخرى من جرائم القلب أو أكذوبة أخرى من أكاذيب العقل.

ملخص

تغيير الوعي الإنساني :

مسرحية جرائم القلب لبث هينلي

ومسرحية أكذوبة العقل لسام شيبورد

د. فاطمة المهيري (*)

تعتبر كل من مسرحية "جرائم القلب" لبث هينلي و"أكذوبة العقل" لسام شيبورد تعبيراً درامياً عن رؤية إنسانية للحقيقة. تصور هينلي مجعاً ذكورياً تمثل فيه الرؤية النسائية للحقيقة جريمة ضد كل ما يمثلها من معتقدات بينما ترسم مسرحية شيبورد ثقافة ذكورية ليست في حقيقتها إلا أكذوبة من أكاذيب العقل. يهدف هذا البحث إلى تحليل هاتين المسرحيتين من خلال نظريات التحليل النفسي النسائي لكشف كيفية قيام كل منهما بتغيير الأنوار التقليدية للمرأة في المجتمع الذكوري وكذلك ما صوره من نماذج السيطرة والقوة التي تفرض على المرأة قوالب جامدة من خلال رؤية ذكورية بحتة.

وبالتالي تعمل المسرحيتان على تغيير وعي المتفرج من خلال إدراكه للوضع الجديد للمرأة ودورها للفعال في المجتمع والقضاء على أي أدوار قديمة متوارثة كانت تقوم بها المرأة وما فيها من اضطهاد وإخضاع وسيطرة يلجأ كلا الكاتبين مع اختلاف جنسهما إلى الأسلوب التراجيكمدي في عرض أفكارهما حيث يجسدان في قالب واحد الضحك والبكاء مما يسبب إرباكاً للمتفرج الذي لا يلبث أن ينزعج متفاعلاً مع الأحداث ويخجل لما يدركه من ظلم المجتمع الذكوري وممارساته تجاه المرأة بشكل خاص وكذلك ما يلاحظه من زوال القيم الإنسانية والمثل العليا للأخلاق في المجتمع المعاصر بشكل عام. تمثل نهاية كل

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة عين شمس.

Modern Drama 36.1 (Sept 1990) : 494 - 506.

Wolf, Matt. "A Lie of the Mind." *Variety* 383.8 (16 July 2001) : 25.

Wright, Elizabeth. Ed. *Feminism and Psychoanalysis : A Critical Dictionary*. Cambridge : Basil Blackwell, 1992.

- Ragland-Sullivan, Ellie. "Hysteria." *Feminism and Psychoanalysis : A Critical Dictionary*. Ed. Elizabeth Wright. Oxford : Basil Blackwell, 1992 : 163 - 66.
- Rochlin, Margy. "The Eccentric Genius of Crimes of the Heart." *Ms. Magazine* 15 (Feb 1987) : 12 - 14.
- Sauvage, Leo. "Reaching For Laughter." *The New Leader* 64 (Nov 30) : 19 - 20.
- Savona, Jeanette Lailou. "French Feminism and Theatre : An Introduction." *Modern Drama* 27.4 (Dec 1984) : 541 - 48.
- Selden, Raman and Peter Widowsen. Eds. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 1993.
- Shapiro, Harriet. "Sam Shepard has enough horse sense to coral his talented sisters into his dramatic stable." *People Weekly* 25 (6 Jan 1986) : 78 - 81.
- Shepard, Alan Clarke. "Aborted Rage in Beth Henley's Women." *Modern Drama* 36.1 (March 1993) : 96 - 108.
- Shepard, Sam. *A Lie of the Mind*. New York : Plume, 1987.
- "Geography of a Horse Dreamer." Interview with Sessums, Kevin. (Sept 1988) : 74 - 8.
- "Emotional Territory". Interview with Rosen, Carol. *Modern Drama* 36.1 (March 1993) : 1 - 11.
- "The Rolling Stone Interview : Sam Shepard." Interview with Cott, Jonathan. *Rolling Stone* 18 (Dec 1986) : 166 - 87.
- "Visualization, Language and The Inner Library." *Drama Review* 21.4 (Dec 1977) : 49 - 58.
- Stanko, Elizabeth. *Intimate Intrusions : Women's Experience of Male Violence*. London Routledge, 1989.
- S्यान, J.L. *The Dark Comedy : The Development of Modern Comic Tragedy*. Cambridge University Press, 1979.
- Vermeulen, Michael. "Sam Shepard : Yes, Yes, Yes." *Esquire* 93 (Feb 1980) : 79 - 86.
- Walker, Beverly. "Beth Henley." (profile) *American Film* 12 (Dec 1986) : 30 - 31.
- Whitford, Margaret. "Irigaray, Luce." *Feminism and Psychoanalysis : A Critical Dictionary*. Ed. Elizabeth Wright. Oxford : Basil Blackwell, 1992 : 178 - 83.
- Whiting, Charles G. "Images of Women in Shepard's Theatre."

- Service Inc, 1982.
- Humm, Maggie. Ed. *Feminisms: A Reader*. Hertfordshire : Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Irigaray, Luce. "The Poverty of Psychoanalysis." Trans. David Macey and Margaret Whitford. *The Irigaray Reader*. Ed. Margaret Whitford. Oxford: Blackwell, 1991.
- Keyssar, Helen. *Feminist Theatre : An Introduction to plays of Contemporary British and American Women*. New York : Grove, 1985.
- Klebb, William " Worse than Being Homeless : True West and The Divided Self." *American Dreams : The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York : Performing Arts Journal Publications, 1981 : 117 - 26.
- Kristeva, Julia. "La revolution du langue poetique." Selden, Raman and Peter Widowson: 141 - 43, 225 - 27.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. 3rd Ed. Chicago : University of Chicago Press, 1996.
- Lacan, Jacques. "Le Seminaire, book 20." Wright: 201 - 207.
- Lanier, Gregory W. "Two opposite Animals : Structural Pairing in Sam Shepard's A Lie Of the Mind." *Modern Drama* 34.3 (Sept 1991) : 410 - 21.
- Laughlin, Karen L. "Criminality, Desire and Community : A Feminist Approach to Beth Henley's Crimes of the Heart." *Women and Performance : A Journal of Feminist Theory* 3.1 (1986) : 35 - 51.
- Lion, John. "Rock'n Roll Jesus with a Cowboy Mouth : Sam Shepard is the Inkblot of the' 80S." *American Theatre* 1.1 (April 1984) : 1 - 12.
- Lisak, David. "Sexual Aggression, Masculinity and Fathers." *Signs* 16.2 (Winter 1981) : 238 - 62.
- Maccannell, Juliet Flower. "Language." Wright " 209 - 15.
- Mc Donnell, Lisa J. "Diverse Similitude : Beth Henley and Marsha Norman." *Southern Quarterly* (Spring 1987) : 95 - 104.
- Mottram, Ron. "Exhaustion of The American Soul : Sam Shepard's A Lie of the Mind." *Sam Shepard : A Casebook*. Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing, 1988.
- Rabillard, Shelia. "Sam Shepard : Theatrical Power and American Dreams." *Modern Drama* 3.1 (1987) : 58 - 71.

- Falk, Florence. "Men Without Women: The Shepard Landscape." : *American Dreams : The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca, New York : Performing Arts Journal Publications, 1981 : 90 - 104.
- Felman, Shoshana. "Women and Madness : The Critical Phallacy." *Diacritics* 5.46 (1975) : 2 - 10.
- Ferguson, Marilyn. *The Aquarium Conspiracy : Personal and Social Transformation in the 1980S*. Los Angeles : Tarcher / Putnam. 1980.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in The American Novel*. Illinois State University Press : Dalkey Archive Press, 1997.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in The Attic : The Woman Writer and The Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven : Yale University Press, 1979.
- Gilligan, Carol. *In A Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1982.
- Girard, Rene. *Deceit, Desire and The Novel : Self and Other in Literary Structure*. Trans. Yvonne Freccero. Baltimore : John Hopkins University Press, 1976.
- Grant, Gray. "Shifting the Paradigm : Shepard, Myth, and the Transformation of Consciousness." *Modern Drama* 36.1 (1993) : 120 - 30.
- Guerra, Jonnie. "Beth Henley : Female Quest and The Family – Play Tradition." *Making A Spectacle : Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ed. Lynda Hart. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1992 : 118 - 30.
- Haedicke, Janet V. "A Population [and Theatre] at Risk : Battered Women in Henley's Crimes of the Heart and Shepard's A Lie of the Mind." *Modern Drama* 36.1 (March 1993) : 83 - 95.
- Harbin, Billy J. "Familial Bonds in the plays of Beth Henley." *Southern Quarterly* 25.3 (1987) : 81 - 94.
- Hardgrove, Nancy D. "The Tragicomic Vision of Beth Henley's Drama." *Southern Quarterly* 22.4 (1984) : 54 - 69.
- Hart, Lynda. *Sam Shepard's Metaphorical Stages*. New York : Greenwood Press, 1989.
- Henley, Beth. *Crimes of the Heart*. New York : Dramatists Play

Works Cited

- Auerbach, Doris. "Who was Icarus's Mother? The powerless Mother Figures in The Plays of Sam Shepard." *Sam Shepard : A Casebook*. ED. Kimball King. New York : Garland Publishing, 1988 : 53 - 64.
- Bachman, Charles R. "Defusion of Menace in the Plays of Sam Shepard." *Modern Drama* 19 (Dec 1976) : 405 - 15
- Billman, Carol P. "Women and the Family in American Drama." *Arizona Quarterly* (1986) : 35 - 48.
- Bottoms, Stephen J. *The Theatre of Sam Shepard : A Casebook*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988.
- Busby, Mark. "Sam Shepard." *Dictionary of Literary Biography : Twentieth Century American Western Writers*. 2nd Series. Brigham Young University : The Gale Group, 1999 : 259 - 68.
- Chesler, Phyllis "Women and Madness." *Feminisms : A Reader*. Ed. Maggie Humm. New York : Harvester Wheatsheaf, 1992 : 228 - 32.
- Chinoy, Helen Krich and Linda Welsh Jenkins. Eds. *Women in American Theatre*. New York : Theatre Communications Group, 1987.
- Cohn, Ruby. "Shepard, Sam." *Contemporary Dramatists*. 4th Edition. Ed. D. L. Kilpatrick. Chigago and London : St. James Press, 1988 : 480 - 82.
- Corliss, Richard. "Crimes of the Heart." *Time* 128 (Dec 22) : 70
- Deats, Sara Munson and Lagretta Tallent Lenker. Eds. *The Aching Hearth : Family Violence in Life and Literature*. New York : Plenum Press, 1991.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender*. Bloomington : Indiana University Press, 1987.
- *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 1984.
- Dellasega, Mary. "Beth Henley." *Speaking on Stage*. Eds. Philip Kolin and Colby Kullman. Tuscaloosa : University of Alabama Press, 1996: 250 - 59.
- Durkman, Steven. "Sam Shepard - play writer." *American Theatre* 17.8 (Oct 2000) : 40.

other hand, demonstrates Shepard's words as power tools in the delineation of shriveling American ideals and the decay of national pride. However, through his juxtaposition of 'male' and 'female', 'fire' and 'snow' 'lies' and 'truth' Shepard is able to make sense out of nonsense and to address the mind and the emotions of his audience at one and the same time. Eventually, critics who try to undermine Henley's work and classify her play within a body of women's literature as opposed to feminist drama are incapable of recognizing her feminist agenda in dramatic presentation. Other critics who perceive feminist tendencies in Shepard's play fail to read the meaning between the lines and grasp the human and universal perspective of Shepard's framework.

The final effect of both plays is a transformation of consciousness wherein the theatre acting as an instrument of multi-culturalism continues to break down hostile attitudes, formulate positive interactions and assume a kaleidoscopic presence that celebrates change. New questions are asked; new stories are made, new visions are discovered and old realities are re-examined. Most important is that a kinetic power of heterogeneity has evolved to transform energy towards a rise, an advancement and progress of life as opposed to the regression into false feuds, crimes and lies that curtail human freedom and devour its fertility and continuity.

experiences results in an excellent juxtaposition of impressions that awakens the spectator to his embracement and his own activity in life as well as in watching the plays. The dark comic tone of both works enhances the transformation of consciousness desired by both playwrights and intensifies the process of paradigm shifting that takes place while audience reshuffle their values and ask new questions.

Unlike the happy ending proposed by the dramatic conventions of comedy, *Crimes of the Heart* and *A Lie of the Mind* do not conform to the ideal marriage of the hero and heroine. Inside Henley's crucible of tragic-comedy, heroines' comic fantasies and tragic ambitions collide; they acquire new feminist energies and move on towards a more liberal and autonomous mode of living. The final embrace of the characters in *A Lie of the Mind* is indeed the comic version of their tragic loss of communication. Despite the union suggested, no comic resolution is achieved. The comic relief is crippled by the tragic limitation of Shepard's dramaturgical decision.

The language employed in *Crimes of the Heart* and *A Lie of the Mind* is a new language that corresponds to the new vision of truth – a language that deconstructs the lies and the crimes of a patriarchal vision of reality in Henley's play, and that ignites the spectators' imagination to symbols and metaphors of multiple layers of meaning in Shepard's. *Crimes of The Heart* reveals that patriarchally controlled language is inadequate and untrustworthy in realizing female desires and that even silence, once an expression of lack of communication, is no longer accepted in a feminist tradition of powerful feminine discourse that describes new images of power and autonomy. *A Lie of the Mind*, on

basic asymmetry between the terms 'masculine' and 'feminine' wherein man defines the human and woman defines herself. Emanating from such distortion of truth, the attempt to trap women inside a male truth is rejected and feminist psycho analytic theory shows severe resistance to male-formulated discourse. However, feminist criticism has shown how Beth Henley identifies clearly feminine subjects who acquire a consciousness of themselves and move to affect a transformation of consciousness of their spectators while Shepard still engulfs the female subject within a universal truth and subjects feminine assertiveness to a larger national motif of a heroic America and the promise of a better future for mankind. Beth Henley highlights female sexuality as a cause of oppression as well as a source of celebration - a key issue in the personal as political concept of feminism while Sam Shepard embraces the possibility of engendering a male personality out of the addition of gender female qualities to reproduce children with more balanced character traits. For both playwrights the Lacanian 'Imaginary' and 'Symbolic' concept or Kristeva's equivalently 'Semiotic' and the 'Symbolic' analysis function as viable psychological devices in analyzing the troubled nature of their protagonists, where the over stepping of the one phase over the other is responsible for mental derangement and psychotic symptoms.

Laughter is offered by both Henley and Shepard as a tool for relief but also for venting anger. Hence characters in both works constantly laugh off their troubles and their miseries. They laugh at death, at anger and at patriarchal stereotyping. This perplexing situation of maladjustment which the characters undergo and the spectator

their mother's. Beth and Sally in *Lie* are neither as passive nor as patient as Meg and Lorraine, respectively, in their defiance of the patriarchal regime. Beth goes to work and confronts Jake's jealousy. Sally sticks to her home and rejects both her father's and brother's endless hunt for identity on the frontier. But whereas the women in *Crimes* unite in a vision of sisterly love and for a moment overcome their sorrows and reveal the truth in their hearts and their rejection of injustice and oppression, Beth in *Lie* still seeks comfort in a phony relationship with Frankie, Jake's brother, another perhaps more balanced marriage as an alternative to a previous deformed vision of patriarchal truth. A significant reorientation of the Magrath sisters' desires occurs in *Crimes* and a fundamental step to produce gender balanced personalities is attempted in *Lie*. Henley does not go to the extreme of proposing a community of self reliant and self-dependent women in a world devoid of men and Shepard does not expect the male and the female to unite eternally without opposition. These will be further perpetuations of crimes of the heart or lies of the mind. Women may for some time conceive men as the enemy, a phase prior to a more developed and stabilized community wherein mutual rights and duties are respected and safeguarded; and males and females may momentarily meet, like fire and snow, in complete harmony to proceed to a better understanding of the balanced opposition of their contradictory natures.

Feminist literary theory, applied to both plays, reveals the deconstruction of the patriarchal order, the creation of a female subjectivity that refuses the masculine notion of authority or truth. Feminist criticism seeks to deconstruct pre-existent reality and reveal the

families, concepts, attitudes and even visions of truth. The two families in Montana and California, are respectively separated by distance and everlasting lack of communication yet, they are united in their similar practice of patriarchal stereotyping and their perpetual exercise of lies that perpetuate the values of a patriarchal culture. Bound also by the marriage of Jake and Beth, or the male and the female, another distortion of truth is experienced as, for Shepard, such an incredible schism between two opposite animals is very hard to overcome. Moreover, a compulsive urge towards violence, a lack of compassion and a sense of loss, pervade the lives of the two families. Unlike *Crimes of the Heart*, Shepard's play does not present only women protagonists but his principal protagonists are callous, inconsiderate and jealous males who are major oppressors of their wives and willful participants in their plight. Women's resilience and strength is not offered as a solution to the patriarchal crisis but a replacement for masculine failure. Father / son disputes are substituted by mother / daughter reconciliation and husband / wife conflict is broadened to represent male / female antagonism and metaphorically assumes the larger meaning of a national breakdown where sterile marriages breed wasteful, lost and desperate children. Obsessive delusions of masculinity are represented in both plays and the female struggle for self-recognition, independence and autonomy runs through both works. The difference between generations is another family aspect that both Henley and Shepard depict where the women of the younger generation are more positive, more resilient and much stronger in their combating of patriarchal strategies of submission and possession. The Magrath sisters' crimes are not as self-destructive as

look at the meaning assigned to life is attempted in order to see people as whole human beings with complex lives eroding the labels they are given and the bias with which they are viewed. A whole patriarchal culture is questioned and examined; its stereotypes rejected; its male gaze diverted and its wholly accepted traditional values ransacked, destroyed and replaced. Both works reveal how the human quest for a common ground becomes painful and exhaustive for soul and spirit when gender, politics and sexuality become battlefields. Marginalized female voices become principal willing participants in the strategy for survival and demonstrate a new desire for autonomy and independence. However, Beth Henley's *Crimes of the Heart* focuses on women only protagonists who undergo suffering, injustice, hostility, battering, physical and verbal abuse from a patriarchal male community that continues to stifle their will and deprive them of self-esteem as well as power and energy. They eventually commit crimes – not just the literal murder of Babe's husband, but several other crimes in their hearts wherein they have rejected the whole patriarchal culture and deconstructed their abject position. Not only have the Magrath sisters : Lenny, Meg and Babe rediscovered themselves, their diversity, their difference and their multiple selves but they have joined force in an action of sisterly bonding to celebrate their femininity and future strength – an action that precedes collective political action and that is conceptualized as a tremendous crime by patriarchal double standards in which it is much safer that women feel guilty rather than angry and to be co-dependent rather than self-determined and assertive. *A Lie of the Mind*, on the other hand, is structured in a manner that conveys the structureless human existence in pairs of characters,

challenging pre-conceived stereotyped roles of female death, sterility and submission. That Beth in *A Lie of the Mind* is a deconstruction of male dominance and subjectivity is an impoverished outlook as Beth is curtailed by her brain – damage and her deranged, impaired image. The women in Henley's play are more feminist and more dangerous because they are set free as sane and rational beings who defy patriarchal criminality and whose bonding would give rise, undoubtedly, to a most dangerous female community that acts as a threat and a menace to a patriarchal vision of reality. This is not however to detract Shepard's contribution to the feminist discourse yet it is a justification of the position of each playwright in a positive attempt to transform the consciousness of a world deluded by lies, and come to an enlightenment of the truth that belies the lie - in dramatic representations that embrace female stereotypes, rights, difference and autonomy wherein Henley gives a feminist view and Shepard a humanistic outlook. In the words of Deats and Lenker,

Literature, by imitating reality (or at least the ideology perceived as 'reality' by a particular culture), can provide a mirror in which these ideologies may be viewed and deconstructed, while simultaneously offering patterns and tools for reconstructing a more egalitarian and pacific society. (9)

Both *Crimes of the Heart* and *a Lie of the Mind* are dramatic representations of crimes and lies that conceal a perverted vision of human truth. In both plays the barriers of silence are broken and a deeper

women worse than Shepard, feeding the stereotype of gender, race and class rather than endowing them with Shepard's greater freedom. She also finds that Beth in Shepard's *Lie* "parodies the Freudian biological fiction of a female scar of inferiority and the Lacanian linguistic fiction of female lack", the theatricality of which by "the Oedipal myth of female castration" in the play "exposes feminine absence or weakness as a masculine binary construct, a lie of the mind to sustain subject/object dominance and foster male subjectivity by subjection". In other words, Haedicke finds Shepard's delineation of Jake's patriarchal attitude towards Beth, his perception of her as an inferior female who lacks male power and independence and his final revelation that everything is just of his mind, more feminist than Henley's treatment of her women's roles and situation in a patriarchal society as fact. For Haedicke, Henley maintains the status quo while Shepard exposes the impoverishment of patriarchal perception of truth. On the other hand, Haedicke finds Henley's play a focus "on rebirth of identity through female and family bonding -- a vision rather than a reaction to patriarchal forces" wherein Henley "refuses to deconstruct the subject though she insists on gender as construct" (Haedicke 83,87). But the fact is that analysis of both plays has in fact given evidence that such feminist depreciation of Henley's play is lacking in its recognition of Henley's double-voiced discourse which contains a portrayal of patriarchal male subjectivity as well as a deconstruction of female objectivity; a dominant as well as a muted level of interpretation. The celebration of sisterhood at the end of *Crimes of the Heart* is in fact a celebration of female difference and of powerful women creating their own destiny, expressing their own will and

"fragmentation not integration" (Lanier 418), at the close of *A Lie of the Mind* are only partly correct. Shepard does separate his characters, impair their speech and disturb their minds because his objective is not a peaceful reunion but a drastic transformation of consciousness wherein symbols like 'the flag', 'the snow' and 'the fire' assume both a mythical and metaphorical significance. There is a re-birth of human power, a revision of past values and a re-examination of the multiple lies of the mind that a human being creates to confound the audience about truth.

Like the Magrath sisters in *Crimes of the Heart*, who have finally been reconciled with themselves and with each other, the women in *A Lie of the Mind* have reached only a final communication with each other. While the male patriarchs in *Crimes* have been off stage from the beginning, the male figures abandon the stage at the end of *Lie*. In both plays, the place is no longer significant. Whether it is 'Granddaddy's kitchen' or the family house, be it Hazlehurst, Mississippi or Montana or California, whether people abandon the past or remain rooted, what really matters is the connection, the recognition and the awareness of the true values amidst distorted visions of truth. Shepard himself has realized that what is most valuable is not the place itself but the other people and that through other people one can find recognition of himself as well as others. For him that is where the real home should be (Ver Meulen 86). The comic vision presented by both playwrights of the tragic plight of males and females; their despair, their disappointment and their lack of communication is their positive testament to a possibly hopeful future in the midst of a negative environment of anger, violence and lies. Janet Haedicke, however, accuses Beth Henley of treating her

The final bizarre act of *A Lie of the Mind* is a radical transformation of received roles and patriarchal political values. Though the mothers of the two families are united with their daughters and are able to discard past blemishes, purge themselves of patriarchal scars and expel the male tyrants from their framework, yet the result is not the suggestion a happy family community as in *Crimes of the Heart* but rather a re-visioning of the family situation as a metaphor for a national hope and a new move from heart-break to heartlift. For Shepard who finds endings hard and phony because of the attempt to wrap up threads into something fruitful, "an open-ended structure where anything could happen as opposed to a carefully planned and regurgitated event" (Shepard 50) is a better option. That the play ends with a double embrace wherein Beth embraces Frankie and Baylor kisses Meg is no indication of the true situation. Beth is not actually aware who Frankie is but considers him a replacement of Jake while Meg could only see "fire in the snow" and wonders "How could that be?" (Lie 131) The fact is that "integration has been promised, but disintegration is delivered" (Lanier 128) Shepard insinuates that any sense of relief attained by a presumed deconstruction of the patriarchal order remains an unfinished journey. Bachman believes that "the main dynamism ... is not that of union ... the dynamism of love but of displacement ... the dynamism of power" (405). While Lion realizes that only on the surface does Shepard's world make sense but on closer examination he seems bent on showing that "the world doesn't make sense, can never make sense, will never make sense" as Shepard has not "deconstruct[ed] personality as some would claim – he was a deconstructed personality" (8). However those critics who can only see

doesn't last forever but "just this one moment" (Crimes 72). Soon afterwards, the sisters bring a knife to cut the cake "in celebration of Lenny being born!", after which they eat and rejoice while "saxophone music is heard and continues to play" (Crimes 72). The three sisters have come to an awareness of themselves as potent, self-determined, autonomous beings who are capable of expressing themselves and achieving their desires. Babe realizes that she is not all alone and that jail is a better solution than Zackery's abuse. Meg confronts her failure and decides to care about others. Lenny acquires self-esteem and the final scene is one of a new culture being born. Happiness is possible in Henley's world though it does not last forever because of pressures, struggles and the difficulty of changing steadfast and long-lasting values and traditions. Despite the emptiness, the sterility and the despair, the Magrath sisters are able to survive and endure, joining physically and spiritually in an inexhaustible union of strength and faith in the human spirit. In spite of the fact that collective action is not suggested and that the vision lasts for 'one moment' Henley honestly confirms that a transformation of consciousness has taken place and a realization that the personal is political is acquired, yet a harder course remains to be embarked upon if a patriarchal culture is to be entirely wiped off the map of human history. However, *Crimes of the heart* remains for several critics "a family album of three contentious sisters who laugh and fight and cry and finally surrender to the bond of sororal love" (Corliss 170), and that "no matter how much your family may irritate you, it is always a source of love and strength" (Mc Donnell 102). Unfortunately, such critics fail to grasp the feminist input of Henley's dramaturgy.

right there on that sofa. Nobody cares, see. Dad doesn't care. Mom doesn't. nobody cares. They've just all lost track of things. Go on in there and introduce yourself. I'll bet they take you right into the family. You could use a family, couldn't ya? You look like you could use a family. Well, that's good, see. That's good. Because, they could use a son. A son like you. Go ahead. (Lie 127)

Mike's words do not merely address the mind nor the emotions nor the senses. Rather they create a whole scene addressing in one shot the viewer's attention and imagination conveying the absurdity, the lack of communication and the breakdown of a whole family setting revealing the lies of the mind as well the truth beneath the violence. In the words of Rabillard "the play has been variously interpreted as a political drama of aggression and external threat, a depiction of nuclear disaster ... one's gaze is forced upon what happens on the stage, and one's mind cannot veer away to elaborate a private interpretation" (61).

The ending of both *Crimes of the heart* and *A Lie of the Mind*, each in its own way, is the final transformation of the audience's consciousness wherein an alternative to patriarchy is offered in Henley's play through female bonding and union while a voice of empowerment for a nation at risk and the hope of a new world is displayed in Shepard's. The final Scene in *Crimes of the Heart* in which the three sisters gather round Lenny's birthday cake which they have managed to order, in spite of their quarrels, their disputes and their hurts, a day late, is, in fact one of the strongest statements on human solidarity. Lenny's wish on her Birthday "wasn't really a specific wish" but rather a 'vision' about "the three of [them] smiling and laughing together", a vision that

such an extent that she had no recourse but to defend herself in the only way she knew how" (Crimes 27).

For Shepard also, language is his means of effecting change. Yet Shepard's objective is not a deconstruction of patriarchal discourse as much as it is a powerful strategy to command the spectator's view. Shepard admits that

the power of words for me isn't so much in the delineation of a character's social circumstances as it is in the capacity to evoke visions in the eye of the audience ... Words as living incantations, not symbols. Taken in this way, the organization of living, breathing words as they hit the air between the actor and the audience actually possess the power to change our chemistry. (53)

Shepard's use of words is accompanied by striking gestures and images that enforce the spectators attention without ever yielding to interpretation. In this sense, Shepard creates a theatrical language wherein the characters' saying and doing become one and the same thing. This is best seen when Shepard's characters are engaged in a combat in *A Lie of the Mind* wherein Mike shaking Beth's shoulders to listen; grabbing Jake by the collar to speak and pressing Baylor to look at the man who has beaten his daughter, fails to make any communication and gives his final remark before quitting the stage addressing Jake :

Look ! Look in there. You see them ? You can go right in there now. They won't mind. They won't even notice. They won't even know you're an enemy. Your brother's in there too. See him in there ? He's with her now. He's with Beth. They've been sleeping together ever since he got here. I'll bet you didn't know that, did ya ? They've been sleeping together

philosophical and political position adapted by “ a feminism determined to destroy the dominance of phallogo centrism” (226).

In *Crimes of the Heart* female characters illustrate best a new discourse in their expression of anger. The Southern heroines of the play erupt in anger toward those who attempt to control their lives or even prolong their emotionally and mentally impoverishing circumstances. Eventually, they relish murderous and suicidal fantasies as schematic steps to cope with anger. For Babe, silence is her chosen language for dealing with male battering and abuse. Elizabeth Stanko observes that abused women’s silence “is linked to an understanding of (their) powerlessness, it is a recognition of the contradictory expectations of femaleness and probable judgments of others commonly rendered about any woman’s involvement in male violence” (Stanko 104). Towards Cousin Chick’s accusations and Lenny’s inquisitions, Babe remains virtually mute. It is only when Meg sits to chat with Babe around the kitchen table that Babe’s fluent account of the shooting of Zackery, her relationship with Willie Jay and her memory of her mother’s hanging herself emanate without interruption or distraction reflecting Henley’s own Southern up bringing and her awareness of “language ... story – telling ... conversation” where in her house “people were more inclined to sit around the kitchen table and talk than watch T.V” (Walker 30). Deconstructing patriarchal discourse, Henley realizes how little one’s gender dictates one’s politics (Shepard 104) as when Lloyd Barnette, Babe’s attorney stands against oppressive forces saying : “I intend to prove that Zackery Bortelle brutalized and tormented this poor woman to

results in fluctuations ; if they are minor, the system damps them and they do not alter its structural integrity. But if the fluctuations reach a critical size, they perturb the system. They increase the number of novel interactions within it. They shake it up. The elements of the old pattern come into contact with each other in new ways and make new connections. The parts reorganize into a new whole. The system escapes into a higher order. (145)

A transformation of consciousness will, however, never take place except within a new kind of discourse that keeps pace with the disruption, the fluctuation and the final change. Discarding a patriarchal discourse that undermines gender and that traps women within a male truth, another supplementary discourse becomes necessary to provide not only another point of view but also an entirely new speech event with gestures, tonalities and body postures that produce a whole new perspective. Maccannell notes that "(t)he act of bridging a gap between two discourses with a neurosis, a dream, an enunciation, a parapraxis, a work of art takes precedence over the primary discourses themselves" in speech events which often recreate a harmony with the real self (Maccannell 210). According to feminist literary theory, language reflects the fluctuation between 'the semiotic' and 'the symbolic' wherein the female body of the mother in case of the former comes to terms with the Law - of - the - Father in the latter. The former fluctuates, fragments, floats while the latter censors, represses and regulates. In literature the meeting of the semiotic and the symbolic, where the former is released in the latter, results in linguistic 'play' which Kristeva sees as 'a form of anarchism' that becomes an essential

damaged, Beth inquires about the nature of the brain which Meg, most amusingly describes "It's a gray thing. Kind of like a snail" and adds "It's kind of curled around itself like a big snail" (Lie 49). Meg's naïve and innocent simplicity intensifies the ignorance of women locked up as homemakers and deprived of any external outlook on the world. Offering to take care of his sister, as well as his mother, Baylor jokingly warns Mike: "How're gonna watch out for her and your sister both. That's more'n one man can handle. More'n two men can handle?" Then he consequently goes home alone, leaving his wife to stay with Beth and Baylor, finally comments: "Well, what am I supposed to do, talk to myself all the way back home? that's a five hundred mile truck trip" (Lie 31). The selfishness, the egocentricity and the comic insinuation in Baylor's comments are Shepard's own tragic comment on a patriarchal truth. Matt Wolf comments on Shepard's "cunning structuralism" of black comedy wherein, "the dead... very much live on, while the living scarecrow... like Beth most bleakly... are presumed dead. What else can you expect. Shepard seems to be asking, in an ever fractious America that doesn't need some pretentious symbol - making involving the flag to make its (literally) bruising point?" (25). Unlike Henley's of the tragi-comic, Shepard moves from Beth's brain - damage to the American flag's crumbled and unfolded posture, from personal dilemma to a national crises both of which reflect the homeless, anxious, irresolute, divided, frustrated, lost and psychic state of modern man. As Marilyn Ferguson explains, this instability / stability is the key to transformation and the continuous movement of energy through the system.

"to intoxicate then sober an audience" in order to review [their] own life while watching the play (Styan 262 – 63). By so doing can detachment only be coupled with involvement and the audience manipulated and its embarrassment induced – embarrassment at its own absurdity, its own delusion and its own perverted vision of reality.

Sam Shepard employs the same technique in *A Lie of the Mind*. He is also capable of evoking new visions through playwriting. His new way of experiencing life is expressed in a constant juxtaposing of the actual with the mysterious, the alien with the familiar. This alchemical blend leads to a process of regeneration of thought and a re-vision of reality. In *The Structure of Scientific Revolutions*, Thomas Kuhn explains how "[a]t times of revolution, when the normal – scientific tradition changes, the scientist's perception of this environment must be re-educated- in some familiar situations he must learn to see a new gestalt" (112). This scientific revelation when applied to dramatic representation implies a strategy wherein a constant shifting from old perceptions to new ones take place. In this light, Sam Shepard's dramaturgy is a case in point. "Consciousness, awareness, perception, simultaneity, synchronicity, change – this is the subject matter for Shepard's own exploration in writing, and it is likewise, his projected vision for the experience of his audience. Shepard wants to effect a paradigm shift for the theater" (Grant 121).

Moving from the personal to the social, and from the familial to the national levels in his play, Shepard resorts, like Henley, to the tragicomic. Betrayal, abandonment, violence, anger, loss and disillusionment are offered in an absurd tone of comic and tragic twists. Brain -

hilarious mad humour of absurd comedy. Making lemonade after shooting her husband, Babe “drank three glasses” then calls out to Zackery saying “I’ve made some lemonade, Can you use a glass ?” (Crimes 35). Depressed, repressed and frustrated, she destroys Lenny’s only birthday present – box of assorted creams, by taking “one little bite out of each piece and then putting it back” (Crimes 39-40). Justifying her action Meg explains “I was looking for the ones with nuts” to which Lenny astonishingly comments : “But there are none with nuts. It’s a box of assorted creams – all it has in it are creams !”. Then she reminisces about Meg’s behaviour which has never shown “respect for other people’s property” and remembers “how [she] had layers and layers of jingle bells sewed onto [her] petticoats while Babe and [herself] only had three a piece ?!” (Crimes 46 – 47). Such comic comments and queer actions express Henley’s talent for finding laughter in the bizarre and spiritual uplift in sorrow. Again and again the sisters are in tears for one moment then fall into giggling and hugging the next. Hardgrove remarks “perhaps the most attractive aspect of the play is that it is painfully hilarious” with “a comedic spark that is blinding and a dramatic seriousness” (Hardgrove 54) that combine to produce an absurd understanding of human misery, in this case, feminine misery. Critics who consider Henley’s humor “sick, not black” (Sauvage 19), or find it difficult “to share in the laughter of women who have yielded to caricatures and made themselves objects of derision” (Keyssar 157), have failed to appreciate Henley’s mode of consciousness raising that requires an audience to be engaged in an “uncommon juxtaposition of impressions” wherein “to build and then break [their] comic attitude” is

and consumed by violence to change, transformation must begin at the place where all human relationships and reactions begin : the home. New ways of thinking about marriage, family and women must be reached and new methods and dramatic conventions must be explored to subvert their customary usage in order to shift focus on a new objectivity cancelling old traditional and deformed structures. The theatre being a public sphere, the playwright's voice assumes a highly subversive and political quality and therefore becomes both risky and disruptive. For a female playwright like Beth Henley, a theatre removed from the confines of domesticity but mainly dealing with domestic confinement is an aggressive onslaught on society's power of perception and vision of truth. French feminist critical theorist Cixous sees "the [female] playwright's miraculous power to unite and disturb her audience, and perhaps even change them" (qtd. in Savona 542). Embarking on this course, the female writer must shift her female subject from a biological and sexual position inscribed by dominant cultural practices to a new position of self-recognition and self-determination. De Lauretis names this new found subject (one capable of change and changing conditions) a feminist subject, one who is "at the same time inside and outside the ideology of gender, and conscious of being so, conscious of that pull, that division, that doubled vision" (De Lauretis, Technologies 10), a new vision wherein new questions are being asked "destabilizing and finally alter[ing] the meaning of representations" (De Lauretis, Alice 7).

Henley's new representation of feminist reality is best exemplified in her shocking portrayal of the painful, lonely and cruel life of the Magrath sisters with all its shattered dreams and unattained ambitions in the most

with the image of the national flag being held up after a series of attempts to fold it by Meg and Baylor who have seen it wrapped around Jake's rifle. Snatching the flag, Baylor shouts : "Don't let it touch the ground !" (Lie 24) and reproaches Jake "(Folding the flag up and tucking it under his arm. What do ya think ya doin', using the American flag like a grease rag" (Lie 124). This image however, moves Shepard's sympathies from feminist affiliation to a wider national concern wherein the portrait, according to Stephen Bottoms, takes the shape of "a group of people who are willing to try to move on from their situations of breakdown, to imagine and perhaps to create a provisional salvation for themselves" (241).

Indeed, if the play alludes to national dysfunction, this conclusion also seems to capture something of the spirit of contemporary America, a nation whose peoples, despite the crushing weight of corruption, deracination, injustice, have not yet given in to cynical despair. "Inspired by the even most implausible forms of idealism (the flag itself), Americans continue to pursue hopes and dreams which, however, naïve, nevertheless create a resistant energy that provides the faint possibility of changing things for the better" (Bottoms 241). Baylor's kissing Meg on the cheek after twenty years is the best example of this hope which appears to Meg "like a fire in the snow" (Lie 131). In the words of Ruby Cohn, "Shepard implies that America must look forward with a gentleness that belies its violent past" (482).

Beth Henley and Shepard seek truth beyond tradition and effect social change through a transformation of the consciousness of their spectators and society. For a society plagued by war, devastated by crime

as "a box of ashes" makes him proper victim of psychosis. It is therefore, here that Shepard's most aggressive deconstruction of patriarchal authority takes place wherein he portrays male psychosis rather than female insanity. Even though Beth is subject to impairment of speech and language, yet she is delineated as one with the clearest vision and strongest insight, whereas Jake's final broken speech pattern at the end of the play and his apparent mind derangement are best illustrated in his words "These things – in my head – lie to me ... Everything in me lies. Tells me a story. Everything in me lies. But you. You stay. You are true. I know you now. You are true. I love you more than this life. You stay. You stay with him. He's my brother" (Lie 128 - 28).

In tracing the image of the mad woman throughout the nineteenth century women's literature, Gilbert and Gubar, prove how a patriarchal culture "admonished women to be ill" both physically and mentally (Gilbert and Gubar 76). Hence the usefulness of the mad character to feminist writers has been essential in deconstructing authoritarian discourse and patriarchal conformity as it makes possible the process of coming to terms "with their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be" (78). But for male writers, women's insanity would point to the contrary – an enforcement of patriarchal values which consider women's desire for autonomy, independence or freedom of choice mental aberrations. Hence, Shepard's portrayal of male insanity is most innovative in deconstructing a patriarchal culture along the feminist vein. Yet Shepard, unlike Henley who ends her play on a note of feminine bonding, chooses to end his play

we're together, the whole world will change. You'll see. We'll be in a whole new world" (Lie 114).

For Jacques Lacan, the stability of a human identity evolves from a proper balance between the 'Imaginary' and the 'Symbolic'. "Identity is thus a desiring position whose parameters are much broader than language, sexuality is gender pure. Identity is not one with itself, because it starts with a prior lack in it : loss of the mother as primary object of mental and physical fusion, and therefore loss of certainty" (206). Jake's struggle in *A Lie of the Mind* to possess Beth is, in fact, a subconscious desire to remain in the "Imaginary" state of the mother's womb. He tells Frankie : "And this fear – this fear swarms through me – floods my whole body till there's nothing left. Nothing left of me. And then it turns – It turns to a fear for my whole life. Like my whole life is lost from losing her. Gone" (Lie 14). Lorraine explains the situation further "Look at him. He's just a big baby. That's all he is. He' not gonna hurt us. That's guaranteed. But not us. He knows us" (Lie 2). It is Jake's horrible oscillation of identity between this "Imaginary" stage and the "Symbolic" stage which Lacan has entitled "Name – of the father" that accounts for his imbalanced personality. Lacan explains that [a] foreclosure or loss of the mother as absolute presence or primary object is necessary lest a psychotic structure be laid down, such that desire cannot be achieved and drive turns back on to the body rather than aiming out towards the world (205). Because individuals are drawn towards other people, not by a biological urge but in reference to the "phallus" or paternal metaphor, Jake's feeling of lack due to his inability to reach out to his father, find him or even communicate with him except

Moreover, she finds that early in life men's individualism and separation from the 'feminine' gives them an ethics of 'justice' while women's affiliation to mothers and others reveals an ethics of care (Gilligan ?). Frankie's behaviour in *A Lie of the Mind* is, however, an amalgam of both justice and care, rights and responsibility. But Frankie's sense of rights and justice do not fall within the patriarchal perspective. Frankie defends Beth's acting on the ground that "She was just trying to do a good job" (Lie 11), and even accuses Jake : "You've always lost your temper and blamed it on somebody else" (Lie 12). But when Jake entreats him not leave him in his terribly troubled state, he does not, but decides later to go to Montana to check on Beth's condition and assure his brother that she is not dead as he has presumed. Shot in his leg, injured, offended and degraded by Mike and Beth's whole family and even seduced by Beth herself who, in her delusion, is bent on marrying him, he screams : "I am Not Getting Married to My Brother's Wife!" and seeks help to get out of the house because he is "stuck" there "trying to get back home" but "no body is making any effort to help [him]" (Lie 110). Realizing his better qualities, Beth bids Frankie pretend to be Jake "just like him. But soft. With me. Gentle. Like a woman-man" and defines his sweet and gentle female characteristics "you could be better. Better man. May be. Without hate. You could be my sweet man. You could" (Lie 76), in order that they may share "a love [they] never knew" (Lie 77). Once men acquire the gentler female qualities and once the particular vision of reality is deconstructed, there is a possibility for the emergence of a whole new world. Beth asserts this : "It is all right. Once

life" having to support his wife and brothers at a very young age when his dad's farm collapsed. The father was extremely frustrated and lead a life that was disappointing and kept searching for another. Shepard's father was full of "terrifying anger" (Shapiro 79). Like the father figures in his plays, Shepard's own father was an ex-army officer who was given to heavy – drinking, was tyrannical and finally quit his family.

Shepard's experience is however counter-balanced by the women in his life and the female characters in his plays. He has come to believe in the possible existence of beings who blend different degrees of masculinity and femininity reaching a certain degree of fluidity in gender roles. Meg describes Beth saying: "Beth's got male in her" (Lie 104), as opposed to herself and her own mother who are 'pure female' (104). Moreover, Beth has already manifested a masculine streak of independence in her insistence upon work. Sally also has adopted a position of masculine self-absorption and imitation of her men folk moving from one place to another in search of home "Out there all alone on the big bad American road" (Lie 64). However, Sally decides not to leave any more and not to be engulfed by this endless rootless existence and most assuringly declares : "This is my home as much as his" (Lie 66). Sally's older brother, Frankie, stands out for having 'female' in him. Lacking the violent delusions of his father, his brother, Jake, and Beth's brother, Mike, he becomes the most balanced of the male tribe and demonstrates genuine tenderness towards all the males and females alike as well as an ethic of responsibility and care. Carol Gilligan notes that women differ in their conception of morality from men. Whereas women have a morality of responsibility, men have a morality of rights.

"I think it would be wonderful upon the high meadow. We could invite the whole family. We could even have a picnic up there. Cake and lemonade. We could have music. We haven't had a real wedding in so long" (Lie 114), and in a most optimistic manner that exemplifies toughness in the face of suffering : "I never get tired of seeing snow. Isn't that funny" (Lie 82). More self-contained and capable of coping with the status quo, the women in the play become abler to be reconciled with themselves and the world. Sheila Rabillard notes that "when the women hold the stage, the spectators at this play are not victims of a violent commandeering of attention, but sharers in the women's self-regarding gaze" (Rabillard 68). For Shepard, The wives are much more focused and better adjusted than their husbands who are drowned in their own loss and trapped within their own ego.

The men in the play are not only overpowered by the women but by their own frustration and disappointment in their own American dream. In fact Shepard's delineation of the violent fathers, brothers and sons in *A Lie of the Mind* is a very "pessimistic diagnosis of the state of the American dream. The frontier has run out ; the west is no longer big enough for every loner to start his own town. It has turned into a bloody field where the abandoned sons have turned to patricide, and obsessive love has led to attempted murder" (Auerbach 54). Unable to end the repetition of abandonment in the play, Jake who grapples on all four at the end of the play, departs, leaving Beth with his brother, Frankie, to be the more competent husband. Mike also abandons the family and both become rootless wanderers in search of a home. Harriet Shapiro explains how Shepard's own father "had a real short fuse" and "had a really rough

idea. You – you have a feeling. You have a feeling I'm you.
I'm not you. This! (points to her head) This didn't happen to
you . This! This. This thought. You don't know this thought.
How ? How can you know this thought ? In me. (Lie 45)

When Meg moves to the defense of her son and persuades Beth that Mike is only trying to protect her, Beth, with the clearest vision of all, goes to the heart of the issue "But he lies to me. Like I'm gone. Not here. Lies and tells me iz for love. Iz not for love! Iz pride" (Lie 46).

However, it is in the middle of all this violence, anger, hatred, domination and suffering that Shepard deconstructs the patriarchal order and constructs a new vision of truth that does not concern feminine characters in particular but rather human beings at large. One of his major steps in achieving this task is that he does not merely expose the victimization of his women characters but expresses exasperation with the foolishness of his male characters. "[F]or the first time, Shepard offers a clear and positive alternative to masculine failure in the shape of the more resilient, and more genuinely rooted, female characters" (Bottoms 330 – 31). Recapturing herself and reawakening from her mourning over Jake's departure, Lorraine controls herself and decides to re-invent herself and dispel all wrecking memories of the past by burning down the house and starting anew. What she desires more than anything now is "[t]he wind. One a them fierce, hot, dry winds that come from deep out in the desert and rip the trees apart. You know those winds that wipe everything clean and leave the sky without a cloud. Pure blue. Pure, pure blue. Wouldn't that be nice ?" (Lie 97). Meg also, seems to have forgotten all about past troubles and dreams of her daughter's wedding :

minded women down here in civilization who can't take care of themselves. I gotta waste my days away makin' sure they eat and have a roof over their heads and a nice warm place to go crazy in. (Lie 106)

Similarly, Beth describes her brother Mike who pretends to want to take care of her as 'the dog', "Your the dog they send" and resists any attempt on his part to control her, exclaiming "Don't tush Me! I won't fall! I won" because she adds, "I'M NOT A BABY! I'M NOT!" and even screams in indignation "you gan' stop my head. Nobody ! Nobody stop my head" (Lie 17 – 19). Towards the end of the play, Mike hunts Jake and presents him to the family "I've got Jake out there on his knees" (Lie 124). Jake's degrading posture undoubtedly humiliates both himself as well as Mike who is used to treating people like the animals he hunts and the women he possesses. William Klebb notes, "Men live for hunting and dominating women, the women live until they die" (Klebb 108). Throughout the ongoing struggle between fathers and sons or fathers and daughters, women are too ineffectual to intercede successfully. When Meg begs Baylor to go upstairs to see to his sick daughter, Beth, he refuses and in the most domineering language orders her : "Tell her to come down here if she wants to talk. I'm not getting out a this chair for the duration of the night" and yells "Stop houndin' me, with gal "Baylor, Baylor, Baylor!" I never get a moment's peace around here" (Lie 98 – 99). The problem is probably best crystallized in Beth's words to Mike :

you make an enemy. In me. In me! An enemy. You. You. You think me. You think you know. You think. You have a bid

cultural forces which shape "The proximal and distal environment in which male children are raised, contribute to the creation of psychological dynamics which in turn become the well spring of attitudes, dispositions and behaviours that lead to sexual aggression" (238 – 39).

For Baylor, hunting is no hobby "it's an art. It's a way of life" (Lie 103). Mistaking Frankie, Jake's brother, for a deer, Baylor shoots him in the leg. Meg comments: "Well, I don't understand how a man can be mistaken for a deer. They don't look anything alike" and adds "[h]e doesn't have antlers or anything. He doesn't look anything like a deer", to which Baylor replies: "How was I supposed to know ? and confirms his blurred vision by saying "you don't make an examination before you shoot somethin. You just shoot it" (Lie 55). Like father like son, Mike also is not interested in deer hunting. He says : "Tell dad I kept the rack for myself. It's a trophy buck. He can have the meat but I'm keepin' the rack", and clarifies his own lack of concern for deer meat. "Then he can feed it to the dog. I don't care what he does with it" and hurries to go "back out there" for more hunting because "[T]here's deer all over the place" (Lie 79 – 80). All what Mike, like Baylor, is interested in is neither the deer nor the meat but the killing. All what he cares to cherish is the rack – the symbol of torture and therefore of male power. Mike has even inherited his father's avowed ego-centrism and selfishness. Baylor explains :

I could be up in the wild country huntin' antelope. I could be raising a string a pack mules back in there. Doin' somethin' useful. But no, I gotta play nursemaid to a bunch a feeble –

father-distant child rearing and the prevalence of macho behaviour denigration of females and violence" has been proved (Lisak 261). Jake, who has beaten his wife Beth to brain damage has also once kicked a goat that he loved so much "when she stepped on [his] bare feet while he was trying to milk her to the extent that he "broke her ribs" and "broke [his] damn foot" (Lie 13). Interestingly, the goat is female. Along the same line Jake has challenged his drunken father to a contest of power that seems in Sally's words to have been the cause of his death. Sally says : "Jake murdered him" and explains how Jake came up with a brilliant idea saying : "since we were only about a mile from the American border we should hit every bar and continue the race until we go to other side. First one to the other side, won. First one to America! But we couldn't miss a bar. Right 'then I knew what Jake had in mind" (Lie 94 - 95). According to Gregory Lanier, "the details in Sally's recollection of her father's death stress the resemblances that link father and son" (413). The father lay dead in the middle of the street while Jake "never even looked back" (Lie 95). Steven Durkman most cynically remarks that "you can trace the career of Sam Shepard as a decades - long battle with daddy ... it wasn't until 1986 *A Lie of the Mind* that Shepard seemed to make peace with the father figure : the volcanic Jake comes, finally, to a place of quietude - albeit after murdering his father" (4).

Similarly, Baylor, Beth's father, who is equally brutal and violent is vanquished by his son, Mike, who has grown to be more bestial and much more dangerous. As Jake inherited his father's violence and callousness, Mike has also inherited Baylor's. David Lisak explains how

overwhelming cultural myth of the American West. He portrays an eternal battle between the women gatherers who settle down, grow food and create civilization, and men, the nomadic hunters, who survive by violence and flee the ties of family and commitment" (Auerbach 53). Consequently, Shepard's father figures, entirely patriarchal in their attitude, are on a constant journey in search for macho power and masculine freedom with a brutality and violence to their womenfolk that can only breed barren and wasteful children, results of fruitless marriages and empty lives. His protagonists are therefore "[m]en on the run, harried into the forest, and out to the sea, down the river and into combat – anywhere to avoid civilization which is to say, the confrontation of a man and a woman" (Fiedler xx).

In Jake's family, the archetypal patriarch is already dead but his ashes still perturbate the family atmosphere and affect his son's actions. Lorraine describes their endless quest for her husband who has never been available except as ashes : "Those were the days we chased your daddy from one air base to the next. Always tryin' to catch up with the next ' Secret Mission'. Some secret. He was always cookin' up some weird code on the phone. Tryin' to make a big drama outa things. Thought it was romantic I guess. Worst of it was I felt for it" (Lie 36) to which Jake responds, "Did you believe him?" and adds " May be he was lyin' so that "you wouldn't know what he was up to that's why. Why do you think men lie to women?" (Lie 37). Hence, deceit and mistrust seem to underlie marital relations while sons lack respect for their fathers and breed innate violence and anger towards life in general, and father figures in particular, wherein "a cross-cultural association between

destructiveness that is connected with the feminine model of behaviour and embraces a new desire to live. *Crimes of the Heart* not only undercuts this stereotype of the mad female criminal but also proves a new assertiveness with Babe's rejection of her sex-role stereotype exclaiming : "He says he's gonna have me classified insane and send me on out to the Whitfield asylum", but "you can't put me out to Whitfield ... Cause I'm not crazy ... I'm not! I'm not!" (Crimes 66). Babe expects that "Jail will be relief" because she "won't have to live with Zackery anymore" and she "can learn to play (her) new saxophone" (Crimes 22).

Through this new experience of self-assertiveness and newly acquired freedom of choice, Babe finally enlightened and sees her mother's suicide as a means of overcoming her loneliness which she decides to conquer. Babe comments: "I'm not like Mama. I'm not so all alone" (Crimes 70); she does not need any companion for that matter as her mother did hanging the cat with her because, "she was afraid of dying all alone" (Crimes 69). Lacan suggests that the hysteric's particular dignity comes from her ability to elevate a suffering life to a worthy position, despite the fact that her body is constantly invaded by anxiety and affect that others more successfully repress (qtd. in Ragland and Sullivan 164) while Cixous and Clement see the hysteric as a threshold figure for women's liberation and as a form of resistance to patriarchy (qtd. in Ragland – Sullivan 166).

A similar deconstruction of the patriarchy takes place in Shepard's *A Lie of the Mind* albeit with different means and for a different goal. "Shepard has used as his paradigm for the family in crisis, the

scene. “[A]fraid of being a weak person”, Meg would “spend hours just forcing herself to look through” an “old, black book called *Diseases of the Skin*” full of “the most sickening pictures” of “rotting away noses and eyeballs drooping off down the sides of people’s faces and scabs and sores and eaten – away places all over all parts of people’s bodies” (Crimes 40 – 41). Quite atypical of women in a patriarchal society, Meg defies the image of female passivity and weakness by smoking and drinking – acts typical of masculine behaviour. Meg explains that smoking enables her to take “a drag off death” as she adds it “[g]ives me a sense of controlling my own destiny. What power! What exhilaration!” (Crimes 19). In *Women and Madness* (1972), Phyllis Chesler observes how women’s mental illness is a likely result of sex role stereotyping and that when women refuse gender norms consciously or unconsciously, their rebellions are regarded by society as examples of sickness and psychological deviance and recapitulates “such women act alone, according to rules that make no ‘sense’ and are contrary to our culture. Their behaviour is ‘mad’ because it represents a socially powerless individual’s attempt to unite body and feeling” (230).

Babe’s suicidal attempts are another case wherein Henley seeks to deconstruct patriarchal stereotyping. Although she has considered suicide before the play’s action begins once by attempting to hang herself and another after her husband threatens to place her in Whitfield asylum, by putting her head in a gas oven, she does not in fact accomplish the project but rather manages to turn her anger against its true object – her husband who has inflicted upon her mental, emotional, verbal and physical abuse. Babe finally rejects her mother’s model of self-

reproduction and mothering is a complete denial of the feminine reproductive biological role dictated by the patriarchal order. Towards the end of the play Lenny is able to recapture her self-esteem and her courage and she phones Charlie whom she has abandoned for this reason. Shockingly he tells her that children are "all little snottosed pigs" (Crimes 67), whom they can definitely live without. It is thus quite evident that the "recurrence of barren women in [Henley's] work" (Chinoy and Jenkins 220), is a negation of women's socialization into the roles of wife, mother and homemaker whose housekeeping and mothering duties curtail not only their freedom of choice and their autonomy but also their self-esteem as well as their creativity.

Female madness or insanity is another patriarchal stereotype which inflicts every woman who breaks with the widely acclaimed code of behaviour. Shoshana Felman defines madness as "the impasse confronting those whom cultural conditioning has deprived of the very means of (outward) protest or self-affirmation ... A request for help, a manifestation both of cultural impotence and political castration" (Felman 2 - 3). The example of Meg's mental breakdown becomes very instructive in this light . Unable to achieve Granddaddy's desire of her success and incapable of achieving any personal satisfaction, Meg exclaims : "Things got worse for me. After a while I just couldn't sing anymore, and comments : "I went nuts. I went insane. Ended up in L.A. Country Hospital. Psychiatric Ward" which is for others "Sad story. Meg goes mad" (Crimes 50 - 51). But Meg's dilemma is not only fighting to achieve Granddaddy's Hollywood stardom desire but also her suffering after her mother's suicide being the first person to discover the

her after her husband left as Babe explains : "I bet if Daddy hadn't left us, they'd still be alive" (Crimes 21). Soon afterwards the mother hanged herself with her old yellow cat which Meg believes was the result of having a bad day, "A real bad day. You know how it feels on a real bad day" (21). The suicide committed by the mother has become a sign of insanity plaguing the Magrath sisters and "had shamed the entire family" who, under the circumstance, "were known notoriously all through Hazlehurst" (Crimes 20). Nobody however has attempted any reasoning or even sympathizing with that female who has grown so desperate to the extent of taking her own life. Billy J. Harbin finds that "[t]his desolate portrait of the mother, the only one her daughters offer, suggests the sterility of the family ties" and adds :

The mother's emotionless ties with her children seem to have been more primal and instinctual than loving and motherly in any ideal sense. She found shelter for them, and that done, she psychologically abandoned them, just as the father had done physically, retreating into, a solitary meditation with herself, the old yellow cat her only companion . Later, she deserted them completely by committing suicide. (Harbin 84)

Henley, whose fear of mothering is traced to her own mother who has been "trapped in with all the talent she had, by kids and husband and the world" and who has consequently refused to learn how to cook or sew or type because she says : "I'd refused to do things that would make me something I didn't want to be" (Betsko and Koeing 220), intentionally, deconstructs the institution of motherhood in *Crimes of the Heart*. Lenny's shrunk ovary which inhibits her chances for

deconstruct a major patriarchal role of submissive wife, Lenny's literal chasing of her cousin Chick off the stage near the end of the third act is another attempt on Henley's part "to dramatize the liberation of the Magrath sisters from patriarchy's mediating power" wherein "countless women as well as men accept its narrow vision of reality as true" and henceforward "become its most forceful advocates" of which cousin Chick is a most life like incarnation (Laughlin 45).

Another deconstruction of the patriarchal order takes place when Meg, whose homecoming is itself a major step in the family reunion and a successful move toward the sisters' bonding and henceforward collective action, finally acquires enough courage to defy Granddaddy and confront him saying "I'm gonna go right over there in this morning and tell him the truth. I mean every horrible thing. I don't care if he wants to hear it or not. He's just gonna have to take me like I am. And if he can't take it, if it just sends him into a coma, that's just too damn bad!" (Crimes 58 – 59). The laughter of Lenny and Babe that ensues after Meg's comments because Granddaddy is in fact in coma is indicative of another subversive or even celebratory attitude. The fact is "Old Granddaddy's loss of consciousness, one which might include not only freer choices for women, but also a re-definition of reality itself" (Laughlin 45) is a most brilliant-celebration of feminist consciousness.

Henley's portrayal of the mother in *Crimes of the Heart* conforms to typical patriarchal discipline. The telling image Babe offers of her Mama lingers throughout the play : "spending whole days just sitting there and smoking on the back porch steps. She'd sling her ashes down onto the different bugs and ants that'd be passing by", a state which has affected

Thus, the crimes committed in *Crimes of the Heart* are crimes that reveal patriarchal criminality to which the female protagonists react with crimes of the heart to deconstruct the patriarchal order. In the first place, the two greatest patriarchs of the family, Old Granddaddy and Zackery Bortelle, never appear on stage. Old Granddaddy is in hospital to fall in coma soon enough, while Zackery is shot in the stomach by his wife Rebecca Magrath, or Babe. "Here Henley does not chip away at male superiority but actually provides an image of the removal of the patriarch, the play's supreme embodiment of male power" (Laughlin 45). Shockingly, Babe's justification of her crime is on the ground that she "didn't like Zackery's looks" (Crimes 13), she became tired of "the sound of his voice" (Crimes 29) and could not "laugh at his jokes" (Crimes 29). Eventually, Babe confesses : "I wanted to kill Zackery" so she waited for him to come on into the living room where she adds, "I held out the gun, and I pulled the trigger, aiming for his heart, but getting him in the stomach" (Crimes 32). Henley introduces a female character that has the power to reject her husband, let alone kill him, on a basis of physical appearance, a criterion normally associated with the male gaze towards the female image. Moreover, contrary to widely upheld notions about women's talkativeness, Babe is bored with Zackery's chatter and jokes echoing the recent discovery that it is generally men who do most of the talking. Furthermore, Babe's sexual relationship with Willi Jay, the fifteen year old black servant boy is seen as an act of anger and revenge against Zackery's both physical and verbal abuse of his wife of whose "medical chart over the past four years" gives clear evidence to (Crimes 28). In addition to Babe's major crime of attempted murder to

Crimes of the Heart exemplifies a truly patriarchal order of the kind described by Irigaray. Babe, Meg and Lenny are victims of the limited and oppressive models of behavior offered to them by Old Granddaddy and the patriarchal structure as a whole. All three sisters are delineated as mere instruments of fulfilling Granddaddy's desires and criteria for success. Babe, who has had no say in the selection of her husband remembers nothing on her wedding day except "being drunk on champagne punch" but does not remember being happy (Crimes 43). Meg's pursuit of her career has been some effort to satisfy old Granddaddy to whom she went on lying, pretending that she was a real singer with promising filming roles. Even Lenny has been pushed to break off her affair with the only person who ever approached her, Charlie from Memphis, "cause of Old Granddaddy", and Meg adds: "Old Granddaddy's the one who's made her feel self-conscious about it. It's his fault. The old fool" (Crimes 23), referring to Lenny's shrunken ovary. Babe later confides to Meg how Lenny has begun wearing her grandma's sunhat and garden gloves emphasizing Lenny's domesticity and stressing her home making activities exploited for the care of her grandfather. Lenny's sleeping in the kitchen further accentuates the patriarchal model par excellence feeding the common pattern of men using the labour of women of their own free choice. "Henley thus lets her characters act and speak but subsequently show us the mediator, re-establishing the true hierarchy of desire while pretending to believe in the weak reasoning advanced by [her] character in support of the notion of her own choice" (Girard 15).

Adopting Derridean deconstructive methods and applying feminist critical theory, both *Crimes of the heart* and *A Lie of the Mind* conform to the set model of authoritarian hierarchy that need to be subjected to a deconstructive interpretation where no longer is man privileged over woman. Breaking completely with women's biologism by associating the female with those processes which tend to undermine the authority of 'male' discourse, female sexuality has become revolutionary, subversive and heterogeneous. It represents at one and the same time both the source of female oppression as well as the main cause of female difference which is to be celebrated as the key issue in coupling the personal and the political, constituting a real challenge to traditional male political thinking as well as positing the destruction of a patriarchal culture. Luce Irigaray's (1932 —) cultural analysis is divided into two aspects : the deconstruction of patriarchal theory and the exploration of alternatives to patriarchy. For Irigaray, patriarchy is a symbolic order which is sexually indifferent. In other words, there are only men, and the other sex is defined in relation to men : as mother, daughter, wife or even whore but not in relation to itself. For Irigaray, women have no identity as women. This sexual indifference is attributed to the fact that women's difference is never symbolized. This yearning for a symbolic representation is to provide a vision of future wherein women will take their place in the making of culture and society and will acquire their own means and tools for survival on their own. But in a patriarchal order, a symbolic representation of women is one of madness or hysteria (79 – 104).

scrutinize and dissect, women characters begin to emerge wherein "something began to make more sense for the men, too" (7). Shepard who does not believe in feminism, nor would ever be its spokesman as he confessed to Carol Rosen (7) is actually more interested in tracing the human values of American culture. Shepard criticizes his male protagonists for their macho power and imagination which he sees defective in the course of constructing a new world wherein gender attributes are not essential but are socially included to produce richer beings composed of the preferable identity traits.

Shepard raises the idols of this tradition to send them crashing from a greater height, examines possible but ultimately inadequate strategies for adapting our old culture to new circumstances, or depicts apocalyptic end of traditional American culture in which long-held values, particularly those glorified in Western American Literature, are ritually exercised to make room for some new, as yet unimagined America. (Busby 10)

To claim Shepard a feminist per se would be definitely a most dubious procedure, yet it is this growing tendency of embracing the female side of things that makes possible the calling into question of gender roles, gender identities and sexual power and domination. Similarly, Beth Henley who "cringe(s) at the world feminist" does not favour women over men and tries to look at people more than at just the sexes hoping that it will be more a human point of view rather than having some sort of agenda to show that women are better, because for her it is not a question of better (Dellasega 257).

decide to embark on a journey to Ireland on a quest for new roots, or that he gives vent to Meg, Beth's mother, and her final rebellion refusing to respond to Baylor's orders of following to bed "I'll be up in a while" (Lie 131), or exclaiming "Why don't you just go. Why don't you just go off and live the way you want to live. We'll take care of ourselves. We always have" (Lie 106), are not sufficient evidence of Shepard's feminist intent.

For Shepard, a new concern has emerged associated with a new outlook and a new vision of truth. This new vision is directly related to Shepard's new exploration of the female side of the situations he depicts. Shepard admits this growing concern :

But there's this whole other territory I'm leaving out. And that territory becomes more important as you grow older. You begin to realize that you leave so much out when you go into battle with the shield and all the rest of it ... You can't grow that way ... There just comes a point when you have to relinquish some of that and risk becoming more open to the vulnerable side, which I think is the female side ... It's more courageous than the male side. (Interview with Sessums 74)

Shepard's embracement of the female side of things would not definitely classify him as a feminist writer. The new awareness of the female force is interesting to Shepard as he realizes that men have, for so long, been battering their own female parts to their own detriment. Hence, "as a man what is it like to embrace the female part of yourself that you historically damaged for one reason or another ?" (Interview with Rosen 6). Moreover, Shepard's main preoccupation is with how men identify themselves which, coincidentally, while endeavouring to

Due to Shepard's portrayal of this patriarchal model, several critics have accredited Shepard for his growing feminist concerns. Such critics have commended Shepard for his delineation of Beth, Jake's beaten and battered wife, in whom "he emphasizes powerfully her heroic qualities" and who "from the first moment we see her on stage, she is emphatically resisting male domination in the form of Mike, her strong willed and narrow minded brother, and again and again in the course of the play "she fights back at his attempts to stifle her will" and "[s]he is also capable of making devastating criticism of another powerful male figure, Baylor, her father..." (Whiting 499). Critics also commend Shepard for making Beth his central character. Ron Mottram realizes how "[s]he is not only the victim of Jake's aggression, and so is at the heart of the play's principal event , but the one with the clearest vision and the one with most to lose" (99). Moreover, for Shepard whose theatre is mostly centered on male characters wherein five out of his twenty-eight published works have no women at all, and most of his plays offer extremely negative images of women, critics consider his newly grown tendency of expressing women's suffering a great feminist achievement. But the fact is that they fail to realize that Shepard's main concern is with the minds of his male protagonists and how, as shall soon be proved, Shepard focuses , from a profoundly male perspective, on father / son relationships "leaving his women characters to clean up the debris" (Hart 107), or on women as "a straggling group of camp followers", whom "men treat ... as recalcitrant and dangerous possessions" (Falk 96). The fact that Shepard allows Lorraine, Jake's mother, and Sally, his sister, to finally burn down the house with all their possessions and

A Lie of the Mind includes two mothers, two fathers, two brothers and a sister all of whom complement the picture of the typical patriarchal community of domineering husbands, submissive mothers and desperate homemakers. Beth describes her father saying : "This – this my father. He's given up love. Love is dead for him. My mother is dead for him. Things live for him to be killed. Only death counts for him. Nothing else" (Lie 57). Sally, Jake's sister, gives a similar description of their own father whom she thinks Jake resembles. She tells Jake that he reminds her of their 'Dad' and adds "Sometimes you just sound like him", because of "[t]hat high-pitched creepy thing like you're gonna turn into an animal or something" (Lie 63). Moreover, due to brain damage, Beth believes that her brain has been removed and subconsciously she thinks that the perpetrator is no professional surgeon but rather her brother, saying : "Mike took it. My father told him to" (Lie 78). Lorraine, Jake's mother, was deserted by her husband as a young woman and has been ever since forsaken and alone with children to take care of. She says, "Isn't there enough to suffer already ? We got all kind a good reasons to suffer without men cookin' up more" (Lie 86). Meg, Beth's mother, exclaims to her husband "May be it really is true that we're so different that we'll never be able to get certain things across to each other" (Lie 103) and explains, "Two opposite animals" (103) to which husband, Baylor, comments : "Now if you can't make sense, just don't speak. Okay ? Just rub my feet and don't speak" (Lie 104). Hence, Shepard portrays a typical patriarchal situation within an arena of gender conflict, gender bias and a harsh sexual antagonism.

Then she starts readin' the lines with me, at night. In bed. Readin' the lines. I'm helpin' her out, right? Helpin' her memorize the damn lines so she can run off every morning and say' em to some other guy", concluding "that's right. Just a play. "pretend." That's what she said . "just pretend. I know what they were doing! I know damn well what they were doin'! I know what that acting shit is all about. They try to "believe" they're the person. Right ? Try to believe so hard they're the person that hey actually think they become the person. So you know what that means don't ya ? (Lie 9)

Obviously, the problem lies within Jake's own mind . The fact that Beth seeks autonomy, in proving herself in a job outside of her relationship with him as husband, or man, becomes the cause of serious gender conflict wherein nonconformity to the patriarchal code of female submission and male possession has given rise to severe battering and abuse . The point becomes clearer when Jake, awakening to a feeling of sudden loss and fear, experiences a terrible confusion that perplexes him and entraps him within a circle of despair and lack of direction. Shepard explains this feeling:

It's a hard pill to swallow that every thing is a lie. Everything ...even the truth! But if you even begin to approach that awareness, then something new takes place, because you start to see that there's another dimension of a relationship between yourself and the truth – the real truth as opposed to the real lies. ... the truth is that we can't face the truth And it seems to me that the first step is to find out which is which. Because if you go off believing that one part is strong and it's actually weak, you're going to be in for a shock! (Interview with Cott 170)

turns a spotlight into the shadow and focuses attention on women's dilemmas and conflicts within the family unit raising questions about personal identity, meaning of life as well as mother/daughter relationships, relationships between sisters and the female quest for autonomy.

Sam Shepard's (November 5, 1943 —) *A Lie of The Mind* (1987), delineates humanity in a battle of eternal struggle for domination and power. Within a patriarchal society, the battle is enacted by men and women whose reconciliation and cease fire seem to be an imaginative dream or a lie of the mind. When asked about the lightning bolt that inspired *A Lie of the Mind*, Shepard explains that "[t]he incredible schism between a man and a woman, in which something is broken in a way that almost kills the thing that was causing them to be together. The devastating break—that was the lightning bolt" (Interview with Cott 170). The play depicts two families, separated by physical distance as well as passionate anger and violence. The two families are, however, united by the marriage of Jake and Beth whose outrageous struggle for power and domination in the case of the former, and freedom and independence in the case of the latter, has led to a crime of passion the result of which has been the brain damage of Beth inflicted by the aggressive beating of Jake. Jake has fabricated a lie for himself wherein he suspects Beth of betrayal and adultery simply because she has been working as an actress in a play and attends daily rehearsals. Jake informs his brother Frankie "She was goin' to these goddamn rehearsals everyday. Every single day. Hardly ever see her. I saw enough though. Believe you me. Saw enough to know somethin' was goin' on" (Lie 7), and adds :

close and hear him at night if he needed something" (Crimes 14) and like a typical house wife keeps repeating how "All this responsibility keeps falling on [her] shoulders", and she is always trying "to do what's right!" (Crimes 13) right per se, according to what is dictated by a patriarchal code of behaviour.

Henley is thus confronting the audience with a real patriarchal vision of truth for which several feminist critics have accused her of lacking "an ideological agenda" (Keyssar 157) as well as failing "to advance positive images of women" because of her "consistent and unimaginative dependence on the forms and modes of the dominant male tradition of American drama" wherein she "reiterate[s] rather than expand[s] the images of women she develops in Crimes," and also "the patterns that recur have disturbing negative implications" (Guerra 118-19). Carol Billman also adds that Henley has "privileged male characters and their familial and social responsibilities and banished female characters to live in the shadow of their fathers, husbands and sons" (47), and grandfathers. What such critics fail to realize in Henley's portrayal of an entire patriarchal vision of reality in *Crimes of The Heart* is the truth beneath the patriarchal crimes committed and the calling into questions of truth itself as a value as well as, whose truth and which truth. Henley herself comments : "I think it offends some people that I don't cast a blind eye. It's about looking at these people and liking them for who they are; I don't talk down to them" (qtd. in Rochlin 12). The fact is that the play reflects the extent to which the experiences, injustices and powerful models of its central characters are paradigmatic of the situation of women in contemporary Western society. Henley

Cousin Chick is another female character who reproduces the inequities of gender that have been insinuated into every patriarchal social discourse by consistently attacking the Magrath's lack of conformity to a code of womanhood that emphasizes decorum and submission rather than subjectivity and independence, and by harshly rejecting any blame or shame "for all the skeletons in the Magrath's closet" (Crimes 7). Lenny herself, the oldest sister, becomes a living voice of oppressive patriarchal forces by accusing her very own sister of insanity for shooting her husband, notwithstanding her motives, telling Meg : "I believe Babe is ill. I mean in – her – head ill" (Crimes 13). The diagnosis definitely re-inforces society's double standard of morality wherein men's retaliatory behaviour is justified and women's is regarded insane. Old Granddaddy, who never appears on stage and who is in hospital in a critical condition due to a heart attack, is, in fact, the major director of all three sisters' decisions and life roles. Because Babe has always been "the prettiest and most perfect" of the three, "Old Granddaddy used to call her his Dancing Sugar Plum" and has anticipated that "Babe was gonna skyrocket right to the heights of the Hazlehurst society" and that "Zackery was just the right man for her whether she knew it or not" (Crimes 15-16). Old Granddaddy is also behind Meg's show business career as he has always mentioned how, "With your talent all you need is exposure. Then you can make your breaks!" and has suggested that she put her foot "in one of those blocks of cement they've got out there" which he has considered "real important" (Crimes 16-17). To obey Granddaddy's orders, Lenny has brought a cot in the kitchen when he was sick so that she "could be

merely present experiences imitated from reality on the stage but rather creates a presence or an actuality in the theatre, it becomes more capable of describing the ways individuals perceive reality through constructing and encoding conventional perceptions as well as creating new emerging ones confronting society with new challenges and struggles. Hence a doublefold reaction is produced wherein ideologies are viewed and deconstructed while patterns and tools are simultaneously offered to reconstruct a more balanced and adjusted society.

Beth Henley's (May 8, 1952—) *Crimes of the Heart* (1982) portrays the life of the three Magrath sisters : Lenny, the oldest, who is thirty years of age, unmarried and with diminishing marital prospects due to a shrunken ovary that curtails her mothering role and induces her to act as nurse maid to her old Granddaddy; Meg, twenty-seven and is the middle sister who quits the family setting and attempts to prove herself as singer but fails on the West Coast and has substituted it by working in a dog factory; and Babe, or Rebecca, the youngest who is twenty-four and who , as the play opens, is out on bail after shooting her husband, Zackery Bortelle, one of the most famous lawyers and power symbols of the Hazlehurst, Mississippi community. Immediately, the reality of the situation is crystallized where Henley depicts a typical patriarchal situation with patriarchal symbols, interactions and relationships emerged in an intensified patriarchal system.

The action of the whole play takes place in the Magrath family kitchen, a typical domestic patriarchal site. There is mention of the mother having committed suicide with her cat, another typical manifestation of the patriarchal interpretation of women's suffering.

Both Beth Henley's *Crimes of the Heart* and Sam Shepard's *A Lie of the Mind* are representations of a human vision of truth. Henley's play portrays a community where women's vision of truth is seen as a set of crimes against a patriarchal vision of reality. Shepard's play is also a realistic delineation of a patriarchal truth that is, in reality, merely a lie of the mind. Employing feminist psycho-analytic theory, the thesis of this paper is to explore how both plays break down conventional male-constructed stereotypes of sexual difference and deconstruct images of male power and domination that have trapped women inside a male truth and discourse. By so doing, both works aim at transforming the consciousness of the spectators through the creation of new female subject positions and the deconstruction of inherited subject positions marked with masculinist function and patriarchal history. It is, however, of fundamental concern in this paper to give evidence of how Henley's play, much depreciated by several contemporary feminist critics, for several reasons to be discussed in the following sections, is truly and powerfully conformative to feminist dramatic tradition while Shepard's dramatization highly recommended by the same critics for its positive feminist attitude remains merely a skilful attempt at giving women more room in a portrayal that embraces the female side of the male perspective which considers women's liberation and autonomy mere exercises of a creative female imagination.

Literature in general, and drama in particular, mirrors the codes, attitudes, ideologies and culture of the surrounding social milieu. Additionally, because drama is the only literary genre that does not

**A Transformation of Consciousness :
Beth Henley's Crimes of the Heart
And
Sam Shepard's A Lie of the Mind**

Dr. Fatma El Mehairy

Department of English

Faculty of Arts

Ain Shams University.

الشرق الذي بدوره يصمم آذانه عن كل ما هو وافد من الغرب يمثل سبباً آخر، بل إن الحضارة الغربية مدينة إلى حضارتنا العربية التي هي أيضاً نتاج للحضارات السابقة.

أبرز الكاتب حاجة الدول العربية الإسلامية إلى حركة إصلاحية مثل التي عرفها العالم المسيحي في عصر النهضة. إن الفهم المستنير للدين الإسلامي يتفق مع متطلبات عصرنا الحديث من حرية وديمقراطية. ويعتبر مبدأ الشورى من ركائز الدين الإسلامي الذي لم يقدأ بالمطالبة بالحكم وقيادة العالم مثلما فعلت الكنيسة في أوروبا حتى يتم أبعاد الدين عن الدولة ! ويأمل الكاتب أن تتفتح كل الشعوب على مختلف الحضارات والثقافات، وأن تتفهمها وتحترمها دون التنازل عن الهوية والثقافة واللغة المعبرة عن كل دولة لبناء عالم متكامل يمزج كل هذه الثقافات المتنوعة، للنهوض بالإنسانية كي نتمكن من تجنب الكثير من الصراعات والكوارث.

كما يسعى الكاتب إلى إرساء معنى للتسامح بين الأديان والشعوب والعمل على إيجاد لغة مشتركة للإسهام في الحضارة الإنسانية حتى يشعر كل فرد بأنه عضو فيها وليس غريباً عنها وخاصة في عصر العولمة. وعلى شعوبنا العربية أن نتعلم ونتقن عدة لغات كي لا نشعر بالاغتراب الفكري وحتى لا يصبح الشرق تابعاً للغرب بل شريكاً في بناء النهضة الحضارية مما يثري التراث الإنساني. ونؤكد في نهاية البحث على أن دراسة ال Paratexte ساعدت على فهم النص بكل أفكاره المتباينة كما أدت إلى تكامل المعاني وإبراز رسالة الكاتب الذي ينادي بالتسامح والعدالة والمساواة وذلك في انسجام واضح بين النص وال Paratexte والقارئ.

ملخص

الرسالة الإنسانية في كتاب "الهويات القاتلة" لأمين معلوف

د. جيهان صبري أحمد(*)

يتناول هذا البحث دور ال Paratexte (كل ما هو خارج النص) في إبراز المعاني الإنسانية وبلورة الرسالة السامية التي يحملها أمين معلوف على عاتقه ويطرحها في هذا الكتاب القيم "الهويات القاتلة". كما نوضح مدى نجاح ال Paratexte في نسج صورة تمهيدية تعين القارئ على فهم واستيعاب النص من خلال الغلاف والإهداء والمقدمة والخاتمة واللقاءات والندوات التي أجهزها الكاتب وأثرت في إبراز الأفكار والمعاني التي تحتويها فصول الكتاب وعلاقته بها.

يشعر الكاتب بهوم وآلام الشعوب في عالمنا المعاصر الذي تحدى به الكوارث والنزاعات والحروب. ويبلور معلوف في كتابه عدة مفاهيم مثل "الآخر"، "المهاجر وتمزقه بين الوطن الأم والبلد المضيف"، "مشكلة الأقليات"، "ضيق الأفق"، و"التعصب"، كما يؤكد معلوف على تعريف "الهوية" وكيف يمكنها أن تفكك بالإنسان إذا أساء استخدامها بعصبية وعجز عن فهم معناها. وتسترجم عناوين الكتاب والفصول رؤية الكتاب ورفضه للأفكار النطية التي تقوم بالإصااق العنف والتخااف إلى العالم العربي الإسلامي بالتحديد وكذلك وصف الغرب بأنه متطور حر ومتقدم. كما يرى أن التعصب والعنف لا يجسدان روح الحضارة الإسلامية، بل هو انعكاس لمشكلات اجتماعية واقتصادية بالدرجة الأولى. إن العلاقة بين الغرب والشرق وما يعتريها من تصادم وصراع، تؤرق الكاتب الذي يرى أن عدم فهم الجانب الغربي المتعطرس "لآخر" ورفضه الاستماع إلى

(*) مدرس بقسم اللغة الفرنسية وآدابها، كلية الآداب، جامعة المنوفية.

- 3- Collectif, sous la direction de Reboullet A, et Tetu M, Guide culturel, Civilisations et littératures d'expression française, Paris, Hachette, 1977.
- 4- Hatem J. : Les Libans de rêve et de guerre, Paris, Caris cript, 1988.
- 5- KHALAF, S. : « La Littérature libanaise de langue française Profil historique et critique » in Culture libanaise et francophonie, les conférences de l'A.L.D.E.C, Beyrouth, Université Saint-Joseph, 1991.

VIII- Ouvrages bibliographiques :

Labaky G., Bibliographie de la littérature libanaise d'expression franco libanaise, 1983.

Najjara A., Pérennité de la littérature libanaise d'expression française, Anthologie – ACCL, 1993.

IX- Autres :

- * Weinrich (Harald), grammaire Textuelle du Français, Traduit par Gilbert DALGALIAN et Danie MALBERT, Edts, Didier / Hatier, Paris, 1989.

Les identités meurtrières

« Depuis que j'ai quitté le Liban pour m'installer en France, que de fois m'a-t-on demandé, avec les meilleures intentions du monde, si je me sentais "plutôt-français" ou "plutôt libanais". Je réponds invariablement "L'un et l'autre !" Non par quelque souci d'équilibre ou d'équité, mais parce qu'en répondant différemment, je mentirais. Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est cela mon identité... »

Partant d'une question anodine qu'on lui a souvent posée, Amin Maalouf s'interroge sur la notion d'identité, sur les passions qu'elle suscite, sur ses dérivées meurtrières. Pourquoi est-il si difficile d'assumer en toute liberté ses diverses appartenances ? Pourquoi faut-il, en cette fin de siècle, que l'affirmation de soi s'accompagne si souvent de la négation d'autrui ? Nos sociétés seront-elles indéfiniment soumises aux tensions, aux déchaînements de violence, pour la seule raison que les êtres qui s'y côtoient n'ont pas tous la même religion, la même couleur de peau, la même culture d'origine ? Y aurait-il une loi de la nature ou une loi de l'Histoire qui condamne les hommes à s'entre-tuer au nom de leur identité ?

C'est parce qu'il refuse cette fatalité que l'auteur a choisi d'écrire *les Identités meurtrières*, un livre de sagesse et de lucidité, d'inquiétude mais aussi d'espoir.



*Amin Maalouf a publié
les Croisades vues par les Arabes,
ainsi que six romans : Léon l'Africain,
Samarcande,
les Jardins de lumière,
le Premier siècle après Béatrice,
le Rocher de Tanios
et les Echelles du Levant.*

Photo © John Foley



9 782246 548812

98 FF

ISBN 2 246 54881 0

37-6206-9

98-X

Didier Thimonier Photo © Superstock

AMIN MAALOUF

Les identités
meurtrières



GRASSET

- 14- Zazieweb. Fr : « La communauté des lecteurs. Il y a aussi AMIN MAALOUF », cine citta.

www.Zazieweb.fr/site/forum.php?numforum=7&PHPSESSID=LCEE8aefefec9a068...

VI- Dictionnaires :

- 1- Dictionnaire d'analyse du discours, Edts du Seuil, Paris, février 2002 (sous la direction de Patrick Charaudeau et Dominique Main gueneau).
- 2- André Compte-Sponville, Dictionnaire philosophique, Paris, PUF, 2001.
- 3- Encyclopedia Universalis, Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, 1997.
- 4- Le Dictionnaire des Littératures de Langue Française, « La Littérature libanaise d'expression française », de Beaumarchais J.-P, Couty D., Rey A., Paris, Bordas, 1984.

VII- Articles et ouvrages sur la littérature libanaise :

- 1- Collectif, «La Littérature libanaise d'expression française » in Lettres et cultures de langue française, n°21, Paris, A.D.E.L.F., 1995.
- 2- Collectif, sous la direction de Joubert J.-L, « Littérature Libanaise », in Littératures francophones du monde arabe. Anthologie, Paris, Nathan, 1994.

- 7- « Amin Maalouf : » in المشرق The Levant
<http://almashriq.hiof.no/lebanon/000/010/011/aminmaalouf/index.html>
- 8- Amin Maalouf : « Fiction / History », pp. 1-3
<http://www.mit.edu:8001/activities/lebanon/Literature/maalouf.html>
- 9- « Premiers chapitres, Amin Maalouf, Le Periple de Baldassarre », pp. 1-7
http://www.édition-grasset.fr/chapitres/ch_maalouf.htm
- 10- « Amin Maalouf » dans l'Express,
http://gallery.unnnetbe/Biblio_fattalip/Textes/Auteurs/Documents/Maalouf_A_3.htm
- 11- « Amin Maalouf : Identités Multiples », pp. 1-4
<http://www.librairiepantoute.co./magazine/rencontres/maalouf.asp>
- 12- Selouit'ta : « Le Magazine des cultures vivantes. »
WWW.barzhoneg-10/3/2001
- 13- L'Hebdo, MACDONALD : Patrick Suskind, Eco, Amin MAALOUF – Kenfolle ...
http://www.livredepoeche.com/media/images/mv_0103.pdf

- 16- T.G, « L'Apocalypse selon Maalouf », in L'Express, 20/4/2000.

V- Sites Internet :

- 1- DIA, Hamidou : « Nuit blanche » in Tempo arts et spectacles.

<http://www.canoe.qc.ca/TempoLivres/maalouf1.html>

- 2- JUREIDINI, Rima : « Entretien avec Amin Maalouf »,

http://www.scclab.com/rtv/Auteurs/maalouf_InterviewO_F.htm

- 3- SCHMIDT, Julia : « La guerre du Liban dans la Littérature », pp. 1-9 in République des Lettres; <http://www.republique-des-lettres.com/S1/schmidt.shtml>

- 4- ZALZAL, Zéna : « Amin Maalouf : Le Périple de Baldassare », pp. 1-2.

http://gallery.uu.net.be/Bibl_fattaip/Textes/Auteurs/Documents/Maalouf_A_3.htm

- 5- « Amin Maalouf, in Auteurs.net,

http://www.auteurs.net/public/chronique.asp?site_id=3134.

- 6- Amin Maalouf : « Les identités Meurtrières ou une interprétation des conflits interculturels » pp. 1-6.

<http://n.ethz.ch/student/danou/daniel/readings/maalouf.html>

- 7- JAMAL, En-nehas : « Les Echelles de Levant » in World Literature Today, Norman, OKLAHOMA 1997, vol. 71, no. 2. spring, 1997, pp. 341-342.
- 8- LIEDERKERKE, Arnould de : « Lire : Amin Maalouf, conteur et chercheur de vérité » in Figaro Magazine, no. 562, 6 avril 1991, p. 148.
- 9- LAMY, Jean-Claude : « AMIN MAALOUF : Le voyage du génois », in Le Figaro, 25/5/2000.
- 10- LOCHON, Christian : « Le Goncourt Maalouf » in Bulletin de l'Association des Professeurs de Lettres, n° 69, mars 1994, pp. 40-41.
- 11- MACHART, Renaud : « Un amour venu de loin, au risque de s'essouffler » in Le Monde, 18/8/2000.
- 12- NOURRY, Philippe : « Amin Maalouf, le voyageur ami » in Le Point, n° 1441, 28 avril 2000, p. 122.
- 13- PANCRAZI, Jean-Noël : « Le complice du réel », in Le Monde, 2/6/2000.
- 14- PONS, Anne : « Maalouf, retour du Liban natal », in L'Express, n° 2340, 9-15 mai 1996, p. 61.
- 15- RABOUIN, David : « AMIN MAALOUF : « Je parle du voyage comme d'autres parlent de leur maison » in Magazine Littéraire, n° 394, 1/1/2001, pp. 98-103.

Sophia Antipolis. Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, Editeur Gérard Lavergne, No. 1, 1998.

10- SABBAH, Hélène : Les Débuts de roman, Hachette, Paris, septembre 1991.

11- VERRIER, Jean : « Le Paratexte » in Les Débuts de romans, Bertrand – Lacoste, Paris, 1992, pp. 5-30.

IV- Articles parus dans les périodiques :

1- ALIA, Josette : « Maalouf le sage » in Le Nouvel Observateur, 1/6/2000, p. 10.

2- ALIA, Josette : « Les Soleils du Levant » in Le Nouvel Observateur, NO. 1 651, 27 juin 1996, p. 56.

3- BARLAND, Jean-Rémi : « Un marchand génois à la recherche du livre mythique, Le Périple de Baldassare » in Lire, 15/5/2000.

4- BENICHOU, François : « Amin Maalouf, Ma patrie, c'est l'écriture », in Magazine Littéraire, novembre 1997, n°359, pp. 114-115.

5- DEVARRIEUX, Claire : « Au bazar Baldassare », in Libération, 18/5/2000.

6- DOUCELIN, Jacques : « Pas de frontière entre sacré et païen » in Le Figaro, 14/8/2000.

- J.L. Borges, in Poétique n° 134, Seuil, avril 2003, pp. 141-157.
- 2- COUEGNAS, Daniel : Introduction à la paralittérature, Edts du Seuil, Paris, janvier 1992.
 - 3- DAMBRE, Marc et Gosselin – Noat, Monique (sous la direction de) : Eclatement des genres au XXe siècle, Société d'étude de la littérature française du XXes, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
 - 4- DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand : (Ouvrage dirigé par), Introduction aux études littéraires, Méthodes du texte, Edts Duculot, Paris, 1987 ; Louvain – La Neuve, avril 1990.
 - 5- DUCHET, Claude : « Elements de titrologie romanesque », in Littérature, No. 2, 1973.
 - 6- GE.NETTE, Gérard : Seuils, Ed. du Seuil, Paris, février 1987.
 - 7- GLAUDES, Pierre et LOUETTE, Jean-François : L'Essai, collection contours Littéraires, Hachette supérieur, Livre, Paris, 1999.
 - 8- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre : Entrées en littérature, Hachette, Paris 1990.
 - 9- MOSER, Marc (directeur) : Narratologie. Le Paratexte, (Revue annuelle d'étude narratologique des textes littéraires) Publié avec le concours de l'Université de Nice-

Arabes" de Amin Maalouf », in Sahifatu'L-ALSUN, No : 12, Edts ALSUN, Janvier 1996, pp. 111-167.

- 2- HADDAD, Katia (sous la direction de), La Littérature Francophone du Machrek, Anthologie critique, Presses de l'Université Saint-Joseph, achevé d'imprimer juin 2000, sur les presses de Dar el Kotob, Beyrouth, Liban.
- 3- Biver, Marguy : « La Difficulté d'Appartenir », une contribution à l'étude de l'identité dans « Le Rocher de Tanios » et « Les Echelles du Levant » d'Amin Maalouf, in Revue Luxembourgeoise de littérature générale et comparée, Luxembourg, 1996, pp. 6-42.
- 4- BOULOSHAGE, Renée : « Nouveauté du roman d'Amin Maalouf » in Francographies, création et réalité d'expression française, colloque de Fordham University, 25-26 mars 1994 (Actes II). Edités par J. Macary, Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique, NO. Spécial II, 209p, 1995. pp. 23-30.
- 5- ZEIN, Ramy : Dictionnaire de la littérature libanaise de langue française, L'Harmattan, 1998.

III- Ouvrages sur les genres littéraires (L'Essai) + (Le Paratexte)

- 1- BARONI, Raphaël : « Genres littéraires et orientation de la lecture, une lecture modèle de « La mort et la boussole » de

BIBLIOGRAPHIE

I- Ouvrages de l'auteur :

- 1- Les Croisades vues par les Arabes, Edt Jean-Claude Lattès Paris, 1983.
- 2- Léon l'Africain, Edt Jean-Claude Lattès Paris, 1986.
- 3- Samarcande, Edt Jean-Claude Lattès Paris, 1988.
- 4- Les Jardins de Lumières, Edt Jean-Claude Lattès, Paris, 1991.
- 5- Le Premier siècle après Béatrice, Edts Grasset, Paris, 1992.
- 6- Le Rocher de Tanios, Edts Grasset, Paris, 1993.
- 7- Les Echelles du Levant, Edts Grasset, Paris, 1996.
- 8- Les Identités Meurtrières, Edts Grasset, Paris, 1998.
- 9- Le Periple de Baldassare, Edts Grasset, Paris, 2000.
- 10- L'amour de loin, opéra, 2001.

II- Ouvrages partiellement consacrés à Maalouf et à la littérature francophone du Liban.

- 1- AL-HAKIM, Elweya : « Perspectives narratives et dimensions du message humain dans "Les Croisades vues par les

Enfin, si Maalouf paraît vouloir laisser à son lecteur un message de liberté, d'amour et de tolérance, le texte avec son paratexte font corps et donnent naissance à cet ouvrage novateur dont l'originalité provient de la cohérence qui se dégage de l'unité de la structure de son ensemble

que Maalouf conçoit. Bref, afin de comprendre le monde il suffit de le respecter et de l'écouter ...

Maalouf a longuement médité sur la notion de l'identité individuelle et collective. Il a expliqué ce que signifie le besoin d'appartenance collective : culturelle, religieuse et nationale. De même, il a montré au lecteur comment le désir légitime d'affirmer une identité conduit souvent à la peur où à la négation de l'« Autre ». Maalouf a bien réussi à traiter cette notion épineuse de l'identité. Nourri par son expérience personnelle aussi bien que par l'Histoire, par les problèmes et les événements actuels du monde, il a réussi à définir l'Identité en insistant qu'elle n'est pas donnée une fois pour toutes, mais c'est une formation qui se développe pendant toute l'existence. L'auteur en dénonce les périls, l'uniformisation planétaire de la Mondialisation et le repli sur la « tribu » identitaire pouvant procurer des dérives meurtrières. Il fait appel à la paix et à la coexistence à condition de vivre dans un environnement de liberté et de justice où chaque individu est justement apprécié.

Certes le paratexte a séduit le lecteur, tout en accordant une signification fort évocatrice à l'essai et en traçant des perspectives d'attentes qui suscitent à la réflexion. Par ailleurs, le paratexte s'est parfaitement harmonisé avec le contexte des Identités Meurtrières en invitant le destinataire à une lecture lucide et fructueuse.

une référence où certains pourraient accrocher leur échelle de valeurs à quelque chose de transcendant, et toute incursion de la religion dans la vie politique serait bannie.»⁽⁶⁶⁾

Lors d'un voyage au Québec, on l'interroge à propos de son éloignement du pays d'origine ; est-ce un exil ? à cette question épineuse l'écrivain répond : « Oui, mais je n'y mets plus de charge négative. Pour moi, l'exil est un code de vie que je n'ai pas choisi, mais que j'accepte pleinement. »⁽⁶⁷⁾

Et les questions se succèdent : « - Comment, selon vous, les identités deviennent-elles meurtrières, pour reprendre le titre de votre essai paru l'an dernier ?

- Une identité est meurtrière à partir du moment où on la confond avec une seule appartenance. Elle devrait être faite de nombreuses appartenances. Chacun d'entre nous devrait les assumer et garder des attaches avec ses origines, mais aussi s'impliquer pleinement dans son pays d'adoption, sa langue, sa culture. Une identité qui se limite à une seule appartenance devient potentiellement meurtrière. »⁽⁶⁸⁾

Ainsi, l'épître public a joué un rôle préliminaire dans la réception des Identités Meurtrières. Le lecteur ne peut jamais nier sa contribution en vue de déchiffrer le livre et d'assimiler ce

⁶⁶- Id, Ibid, p. 102.

⁶⁷- Stanley PEAN, " Amin Maalouf : Identités multiples", in Librairie Pantoute, Le Magazine pp. 1-4.
<http://www.librairiepantoute.com/magazine/rencontres/maalouf.asp>, p.1.

⁶⁸- Id, loc.cit. Nous soulignons.

et l'Occident, (...) entre le monde musulman et le monde chrétien, entre la culture orientale et la culture occidentale. »⁽⁶⁴⁾
Ne sont-elles pas les mêmes idées adoptées dans les Identités Meurtrières ? Nous pouvons ainsi comprendre que Maalouf avait l'intention de rédiger un tel essai depuis longtemps médité et d'envoyer son message pacifique au monde entier.

« Le problème du minoritaire » est aussi souligné dans une interview avec l'écrivain dans le Magazine Littéraire. Dans cet épitexte auctorial public, Maalouf avoue à la presse qu'est-ce qu'il entend par le terme « minoritaire », surtout que cet adjectif est collé à tous les personnages de ses romans : - « Quelle importance a pour vous ce statut ?

- Ce n'est pas, bien entendu, un statut que l'on choisit. On naît avec d'abord. Et puis on l'assume. On peut l'assumer de diverses manières : sur le mode de la provocation, sur le mode de la soumission ... Je ne vous cacherai pas que je me sens beaucoup plus à l'aise dans un monde où tout le monde est minoritaire, où il y a de nombreuses langues, de nombreuses cultures qui se rejoignent, qui s'entrechoquent, qui se mélangent. »⁽⁶⁵⁾

Ses réponses, ses mots dévoilent bien le contexte de l'essai et les idées de Maalouf. La société idéale à laquelle il rêve serait là où : « La religion serait une affaire strictement individuelle,

⁶⁴ - Id., Ibid, p. 8.

⁶⁵ - David RABOULIN, "Amin Maalouf " Je parle du voyage comme d'autres parlent de leur maison " , in Magazine Littéraire, N°394, 1/1/2001, p. 99.

A-t-il prévu la réception de son livre ? Son vœu est certes optimiste. Il souhaite un monde utopique, loin de toute dérive meurtrière, un message véritablement humain et sage.

*** L'Epitexte Public :**

Genette a souligné dans son ouvrage Seuils que le destinataire de l'épitexte est l'auteur mais à la différence du péri-texte, le destinataire n'est plus le lecteur du livre mais c'est le public plus vaste, celui d'un magazine, d'un journal, d'un colloque, d'une conférence.⁽⁶²⁾

Marguy Biver a clairement expliqué que Maalouf « (Il) combat le fanatisme qui peut à tout moment éclater au sein de n'importe laquelle de ces trois religions (le judaïsme, le christianisme, et l'islam), il cherche à propager la tolérance et à faire voir dans les trois religions plutôt ce qui les lie que ce qui les oppose. »⁽⁶³⁾

Dans une interview donnée à RTB le 19 février 1994, c'est-à-dire avant la parution des Identités Meurtrières de quatre années, Maalouf avoue dans cette émission qu(e) : « Il se considère comme ayant deux patries, le Liban et la France, l'Orient et l'Occident et que l'idée d'une appartenance exclusive lui répugne (...) Il aime bien l'idée d'être un pont entre l'Orient

⁶²- G. Genette, op.cit, L'Epitexte public, pp. 316-340.

⁶³- Marguy Biver, "La difficulté d'Appartenir", Une contribution à l'étude de l'identité dans " Le Rocher de Tanios " et " Les Echelles du Levant ", d'Amin Maalouf, in Revue Luxembourgeoise de Littérature générale et comparée, Luxembourg, 1996, p.7.

des migrants ou de l' « Autre » afin d'affirmer la légitimité de leurs diverses expressions. La France demeure son modèle favori : « La France est un pays où la principale tradition est catholique ; ce qui ne devrait pas l'empêcher de se reconnaître aussi une dimension protestante, une dimension juive, une dimension musulmane, et aussi une dimension "voltairienne", profondément méfiante à l'égard de toute religion ; chacune de ces dimensions (...) a joué et joue encore un rôle significatif dans la vie du pays, et dans sa perception profonde de son identité. »⁽⁶⁰⁾

Maalouf a parcouru le monde, l'Amérique, l'Europe et il a étudié le cas de tout citoyen, ses origines et sa (ou ses) langue(s). L'Europe n'a-t-elle pas abouti à l'Union Européenne ? L'auteur touche alors aux causes qui empêchent le monde arabe d'avoir une véritable ligue arabe. Le but de son essai est clair et net : « Voilà à peu près ce que je voulais dire à propos du désir d'identité et de ses dérapages meurtriers. Si mon but était d'épuiser la question, je n'en suis encore qu'aux tout premiers balbutiements, (...) j'ai seulement voulu lancer quelques idées, apporter un témoignage, et susciter une réflexion sur des thèmes qui me préoccupent depuis toujours, et de plus en plus à mesure que j'observe ce monde si fascinant, si déroutant, où il m'a été donné de naître. »⁽⁶¹⁾

⁶⁰ - Id, *Ibid*, p. 207.

⁶¹ - A. Maalouf, *op.cit*, p. 211.

« L'inconvénient majeur de la préface c'est qu'elle constitue une insistance de communication inégale, et même boiteuse, puisque l'auteur y propose au lecteur le commentaire anticipé d'un texte que celui-ci ne connaît pas encore (...) La logique de cette situation devrait alors conduire (...) à proposer plutôt une postface, où l'auteur pourrait épiloguer en toute connaissance de cause de part et d'autre. »⁽⁵⁸⁾

Notons que l'épilogue des Identités Meurtrières présente au lecteur la synthèse de tout l'essai. C'est la partie essentielle de son message prévu :

« Ceux qui ont suivi mon cheminement jusqu'ici ne seront pas surpris de lire qu'à mon sens, cette réflexion devrait partir d'une idée centrale : que toute personne puisse s'identifier, ne serait-ce qu'un peu, au pays, où elle vit, et à notre monde d'aujourd'hui ». ⁽⁵⁹⁾ Dans cet épilogue, Maalouf procède d'une façon systématique, donne la signification, multiplie les exemples et répète souvent ce qu'il veut insinuer. Il traite aussi la question du migrant. Certes, acceptant de vivre dans le pays de l'Autre, il faut s'ouvrir à la culture du pays d'accueil sans avoir le moindre sentiment du déchirement, de culpabilité ou d'obligation, sans dissimuler les diverses appartenances comme étant une « maladie honteuse ». D'ailleurs toutes les sociétés et tous les pays doivent reconnaître les « appartenances multiples »

⁵⁸- G. Genette, Seuils, op.cit, p. 219.

⁵⁹- A. Maalouf, op.cit, p. 205.

donc à tous ceux qui veulent y forger une place et qui veulent apprendre « les nouvelles règles du jeu » pour en sortir des crises catastrophiques des « identités meurtrières ». Un fait assez bizarre est à remarquer. Maalouf donne une dernière définition de l'identité à la fin de la dernière partie de son essai. Il considère la langue comme « facteur d'identité et instrument de communication ».

L'auteur évoque le danger de rompre le lien qui nous relie à la langue maternelle et il en cite l'exemple des Algériens musulmans français ... « le fanatisme qui ensanglante l'Algérie s'explique par une frustration liée à la langue plus encore qu'à la religion ; la France n'a guère tenté de convertir les musulmans d'Algérie au christianisme, mais elle a voulu remplacer leur langue par la sienne, de manière expéditive, et sans leur donner en échange une véritable citoyenneté. »⁽⁵⁷⁾ Chaque homme doit donc conserver sa langue identitaire, mais en plus, il doit maîtriser plusieurs autres langues. Une langue c'est la porte ouverte au monde en vue de pouvoir s'approprier la modernité, au lieu d'avoir l'impression de l'emprunter à l'Autre .

Les titres, les intertitres et le lexique employés conviennent parfaitement et s'appliquent exactement au sens visé par l'écrivain ...

* L'Epilogue : Genette explique le terme "Epilogue" ou "Postfaces" tout en démontrant sa relation avec la préface :

⁵⁷- A. Maalouf, op.cit, p. 173.

Dans la dernière partie de cet essai portant le titre « Apprivoiser la panthère », Maalouf s'est lui-même familiarisé à la modernité, il s'agit selon lui « d'apprivoiser la panthère ». Que signifie ce titre symbolique ? De quelle panthère s'agit-il ? Est-ce l'animal féroce et sauvage ? Sûrement non !

« La panthère est un carnassier répandu dans presque tout l'Orient et certaines parties de l'Afrique. La sauvagerie et la ruse (...) ainsi que le courage dont fait preuve la femelle au combat, ont été souvent mentionnés dans les témoignages antiques. »⁽⁵⁵⁾

Maalouf a avoué tout au début du chapitre quatre, comment a-t-il choisi le titre de son essai : « J'ai failli donner à cet essai un titre double : les identités meurtrières ou comment apprivoiser la panthère. Pourquoi la panthère ? Parce qu'elle tue si on la persécute et qu'elle tue si on lui laisse libre cours, le pire étant de la lâcher dans la nature après l'avoir blessée. Mais la panthère, aussi, parce qu'on peut l'apprivoiser, justement. »⁽⁵⁶⁾

Explication tout à fait significative qui confirme la situation équivoque et souvent neutre de l' "Autre". Mais si l'identité devient « exclusivement américaine » apte à susciter des crises meurtrières, comment y échapper ? Maalouf suggère alors la présence de quelques passerelles vers l'autre, tout en ayant la liberté totale d'exprimer toutes nos appartenances. Dans le cadre mondial, chacun est un membre. Le monde appartient

⁵⁵ Dictionnaire de symboles, p. 499.

⁵⁶ A. Maalouf, op.cit, p. 178 (nous soulignons).

a fallu que toutes les autres se bouchent. Et que celle-là, la voie passésiste, se retrouve paradoxalement dans l'air du temps. »⁽⁵³⁾

Le contenu de l'essai répond certes à son titre, il le développe et l'enrichit de quelques événements historiques réels.

La troisième partie, ayant pour titre : « Le Temps des tribus planétaires » explique longuement et d'une façon philosophique le concept de la religion, le concept des interdisciplines, le concept de l'universalité à travers les planètes.

« Tribus » et « Planétaires » forment une antithèse. Les progrès et la technologie, envahissent en galopant l'Orient et l'Occident. Maalouf se lance dans de longues explications complémentaires aptes à interpréter le titre :

« Les communautés de croyants apparaissent, en effet, comme des tribus planétaires, -je dis "tribus" à cause de leur teneur identitaire, mais je dis aussi "planétaires" parce qu'elles enjambent allègrement les frontières. »⁽⁵⁴⁾

L'auteur semble dire qu'au-delà des croyances religieuses admettons et respectons l'Autre. Il met en garde les peuples à propos de la culture de demain, sera-t-elle « occidentale » ou « spécifiquement américaine » ? Des interrogations successives expriment en quelque sorte l'inquiétude de l'auteur ...

⁵³ - Id, Ibid, p. 113.

⁵⁴ - A. Maalouf, op.cit, p. 125 (nous soulignons)

Maalouf fait entendre un refus et un conseil : l'islam n'est jamais responsable de la violence, des guerres, des massacres atroces portés aux « identités meurtrières » ... Au seuil du chapitre quatre, Maalouf explique comment « la modernité » provient actuellement de l'occident c'est-à-dire de cet « Autre » : « Où que l'on vive sur cette planète, toute modernisation est désormais occidentalisation (...) Tout ce qui se crée de neuf qu'il s'agisse des bâtiments, des institutions, des instruments de connaissance, ou du mode de vie – est à l'image de l'occident. »⁽⁵¹⁾

L'auteur s'occupe également de la mondialisation avec ses différents aspects ; la France « américanisée ». Les Français risquent-ils l'avenir de leur langue, de leur culture prestigieuse et le mode de leur vie ? Pouvons-nous dire que l'Orient ne veut aucunement suivre l'exemple américain ? Les orientaux sont-ils obligés bon gré, mal gré d'accepter leur « ennemi » ? cet « Autre » mentionné dans le titre de cette partie ? Essayons de se moderniser sans perdre notre identité, semble t-il nous dire. Mais « comment assimiler la culture occidentale sans renier notre propre culture ? » ; « Comment acquérir le savoir faire de l'occident sans demeurer à sa merci ? ». ⁽⁵²⁾ Maalouf conclut la seconde partie par une remarque digne d'attention : « Le radicalisme religieux n'a pas été le choix immédiat des Arabes ou des Musulmans. Avant qu'ils ne soient tentés par cette voie, il

⁵¹- Id, *Ibid*, p. 96.

⁵²A. Maalouf, *op.cit*, p. 108.

- « Le Christianisme est-il, par essence, tolérant, respectueux des libertés, porté sur la démocratie ? »⁽⁴⁷⁾

Le scripteur essaye d'établir une sorte de parallèle explicite et implicite. Selon lui : « Personne n'a le monopole du fanatisme et personne n'a, à l'inverse, le monopole de l'humain. »⁽⁴⁸⁾ Il cherche alors le moyen de salut et voit la nécessité d'avoir un regard neuf et utile.

L'écrivain essaye de son mieux d'être impartial et essaye également d'expliquer la nouvelle notion du mot « modernité » que de fois expliqué par les théoriciens, les littérateurs, les philosophes et les critiques. Il parle du christianisme d'autrefois et celui d'aujourd'hui : Maalouf insiste alors sur le fait que la « société occidentale a inventé l'Eglise et la religion dont elle avait besoin. »⁽⁴⁹⁾

Les Islamistes du tiers-monde refusent-ils la « Modernité » qui vient de l'« Autre » ou de l'Occident ? L'Occident possède malheureusement les traces de la servitude et de la tyrannie. Les excès de violence et de colonisation ont fait naître des réactions toutes nouvelles. Les islamistes militants se défendent car que de « tensions » ! que de « distorsions » et de « désespérances » !⁽⁵⁰⁾

⁴⁷- Id, *Ibid*, p. 68.

⁴⁸- Id, *Ibid*, p. 70.

⁴⁹- A. Maalouf, *op.cit*, p. 85.

⁵⁰- Id, *Ibid*, pp 89-90.

choses différentes (...) Nous décrivons sa signification par le trait sémantique autre, (inégal).⁽⁴⁴⁾

Le lecteur sent que cet « Autre » énigmatique est un étranger qui n'est pas considéré comme faisant partie de notre monde arabe ou de notre univers. Serait-il alors considéré comme ennemi ?! Quelle est la valeur de la conjonction temporelle « quand » mise au début du titre de cette partie ?

Weinrich suggère qu'elle peut servir à « établir une jonction dans laquelle la base est tributaire d'une condition temporelle imposée par le complément. »⁽⁴⁵⁾

La valeur et la fonction du juxtaposée « quand » au mot « modernité » suggère la simultanéité, surtout que le verbe venir est employé au présent.

Maalouf reconnaît que l'« Autre » est à l'origine de la modernité : C'est l'occident. Quelle serait donc notre situation exacte ? Maalouf pressent les raisons de l'angoisse du monde contemporain : la religion et les relations multilatérales. L'auteur se demande alors :

« L'Islam est-il incompatible avec la liberté, avec la démocratie, avec les droits de l'homme et de la femme, avec la modernité ? »⁽⁴⁶⁾

⁴⁴- H. Weinrich, op.cit, p. 285.

⁴⁵- Weinrich, op.cit, p. 448.

⁴⁶- A. Maalouf, op.cit, p. 65.

Solé, le français venant en Egypte et qui laisse le chapeau pour le Tarbouche, a-t-il perdu son identité ? L'Egyptien portant le chapeau, la perd-t-il ?

Par ailleurs, nous trouvons nécessaire de mettre en valeur l'emploi de la virgule figurant dans le titre « Mon identité, mes appartenances ». Elle peut marquer que les deux substantifs « identité » « appartenances » forment une relation logique. Ce qui traduit bien le point de vue de Maalouf insistant sur le fait que l'identité doit refléter toutes les appartenances de l'homme.

Passons à la seconde partie de l'essai, elle a pour titre : « Quand la modernité vient de chez l'Autre. » Nous constatons la présence de deux substantifs « Modernité » et « l'Autre ». Modernité, ce nom féminin met en valeur le caractère de ce qui est moderne, du temps de l'auteur ou d'une époque relativement récente ou contemporaine ; une époque bénéficiant des progrès récents de la technique, de la science, de l'art etc ... Le substantif « Autre » est un nom masculin désignant : « Ce qui n'est pas le sujet, ce qui n'est pas moi, nous, c'est le contraire du « même », de l'« identique », du « semblable » ; ⁽⁴²⁾ « Le contraire du même : ce qui est numériquement ou qualitativement différent. »⁽⁴³⁾. Weinrich aussi met au clair le mot (autre) en distinguant que : « Si un référent est réalisé deux fois par le même nom, alors qu'il désigne des personnes ou des

⁴²- Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, 1984, Dictionnaires le Robert, Paris, p. 138.

⁴³- André Conte-Sponville, Dictionnaire philosophique, op.cit, p. 75.

traduisent fidèlement l'esprit du titre de l'ouvrage et de l'intertitre de cette partie :

« Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne. »⁽⁴⁰⁾

« L'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels. Il y a (...) l'appartenance à une tradition religieuse ; à un certain milieu social. »⁽⁴¹⁾

Il a souvent recours, à des oppositions, à des analogies et à des réflexions de causes à effets, son lexique riche abonde en synonymes « des tueurs identitaires » : « égarés », « sanguinaires ».

L'identité religieuse occupe le dernier chapitre de cette partie. Elle est certes aux yeux de Maalouf la plus inquiétante. Il aborde la question du « voile islamique », celui-ci représente-t-il une sorte d'entrave dans la voie de la « modernité » ?

Le musulman est-il un sauvage ? C'est un être pacifique et très ouvert, il respecte aussi bien sa religion, que son identité et que sa culture. La culture de l'Orient avec toutes ses religions est l'une des plus anciennes, une des plus glorieuses. Et une femme musulmane peut se couvrir les cheveux de mille et mille manières, en voyageant hors de son pays. Dans Le Tarbouche de

⁴⁰ - A. Maalouf, op.cit. p. 18.

⁴¹ - Id, Ibid. p. 19.

Ces intertitres sont révélateurs, ayant un rapport étroit avec chaque partie de l'ouvrage et avec son titre. Ce sont peut-être des « titres littéraires ». Ces titres représentent « l'objet central de l'œuvre. »⁽³⁸⁾

C'est une intertextualité interne car ces intertitres reflètent le contenu de chaque partie. « Ces jeux d'échos » attirent bien notre attention. La première partie a pour titre : « Mon identité, mes appartenances ». Le lecteur se rend compte que les pages qui vont suivre semblent traiter les composantes de l'identité de l'auteur, ainsi que ses diverses appartenances, à cause de l'emploi des possessifs « mon, mes » . « Comme l'article possessif est un article anaphorique spécifique, (le lecteur) reçoit ici une instruction sélective, qui est de rechercher pour déterminant approprié un communicant présent dans la pré-information fournie soit par le contexte, soit par la situation. »⁽³⁹⁾

Maalouf tient alors à la définition de l'identité liée au concept de « ses » « appartenances ». L'auteur pense à l'identité menacée, au conflit créée, et aux massacreurs qui en résultent !

L'identité de l'homme, explique-t-il, provient de plusieurs appartenances : sociales, nationales, familiales, religieuses et ethniques. Sa propre identité est une accumulation de l'identité des autres. Il trouve des solutions variées à chaque conflit. Une multitude de définitions remplissent la première partie et

³⁸ - G. Genette, Seuils, op.cit, p. 78.

³⁹ - Weinrich (H), op.cit, p. 240.

Maalouf dévoile le but de son essai : « à case de cette conception étroite, exclusive, bigote, simpliste qui réduit l'identité entière à une seule appartenance, proclamée avec rage (...) ai-je envie de crier ! Une affirmation un peu brusque (...) mais que je me propose d'explicitier dans les pages qui suivent. »⁽³⁶⁾

Maalouf invite le lecteur à un humanisme ouvert rejetant tout repli sur soi.

* Titres et intertitres coexistent et traduisent l'intention propre à l'auteur. Les intertitres sont classés comme suit :

I- Mon identité, mes appartenances.

II- Quand la modernité vient de chez l'autre.

III- Le Temps des tribus planétaires.

IV- Apprivoiser la panthère.

Goldenstein remarque que les titres remplissent maintes fonctions : « Une fonction « apéritive » : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt ; une fonction abrégative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement ; une fonction distinctive : le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit. »⁽³⁷⁾

³⁶ - Id. op.cit. p. 14.

³⁷ - Jean-Pierre Goldenstein, Entrées en Littérature, Paris, Hachette, 1990, p. 68.

attaches avec l'Algérie, son histoire, sa culture, sa religion, il est en butte à l'incompréhension, à la méfiance ou à l'hostilité. »⁽³⁴⁾

Cette incompréhension périlleuse devient de plus en plus menaçante en poussant les sociétés à la « méfiance » voire à « l'hostilité ». Le second exemple est le cas d'un Turc né à Franc fort vivant en Allemagne, parlant et écrivant la langue mieux que ses pères. L'auteur se demande alors, comment une telle identité composée et complexe peut-elle être conçue par la société allemande ? Ce turc serait-il capable de vivre pleinement dans sa société d'origine ?

Le troisième cas est celui d'une femme hutu mariée à un Tutsi ou bien un Américain de père noir et de mère juive. La situation périlleuse de ces « êtres frontaliers », contraints parfois à choisir une ou plusieurs identités ethnique, religieuse ou autres, est pourtant conçue par l'auteur comme un privilège car : « Ils ont un rôle à jouer pour tisser des liens, dissiper des malentendus, raisonner les uns, tempérer les autres, aplanir, raccommoder ... Ils ont pour vocation d'être des traits d'union, des passerelles, des médiateurs entre les diverses communautés, les diverses cultures. »⁽³⁵⁾

Bref, Maalouf réussit à exprimer le dilemme de l'appartenance. Il s'inquiète énormément sur le sort du monde actuel.

³⁴- A. Maalouf, Ibid, p. 12 (Nous soulignons).

³⁵- A. Maalouf, op.cit, p. 13.

reste – sa trajectoire d'homme libre, ses convictions acquises, ses préférences, sa sensibilité propre, ses affinités, sa vie en somme ..., ne comptait pour rien. »⁽³²⁾

Tout un défilé d'exemples historiques et géographiques affirmant que « cette prétendue appartenance fondamentale » deviendra périlleuse si les hommes insistent à la brandir avec défi à la face des autres. L'exemple de l'Algérien né en France attire notre attention avec les « composantes de sa personnalité » :

« Qu'il s'agisse de la langue, des croyances, du mode de vie, des relations familiales, des goûts artistiques ou culinaires ; les influences françaises, européennes, occidentales se mêlent en lui à des influences arabes, berbères, africaines, musulmanes ... »⁽³³⁾

Si cet homme est capable d'assumer toute « sa diversité », il se sentira libre de vivre pleinement son identité complexe. L'adverbe « pleinement » souligne la satisfaction parfaite de cet individu qui pourra accomplir entièrement le bonheur souhaité. Toutefois une sorte de traumatisme le contraindra dans le choix répété d'« être français ou algérien » : « (...) si chaque fois qu'il s'affirme français, certains le regardent comme un traître, vivre comme un renégat, et si chaque fois qu'il met en avant ses

³² - Id, [ibid], p. 11.

³³ - Id, [loc.cit].

aussi bien que l'intellectuel Edward Saïd, ne voit pas la nécessité d'affirmer une seule et unique identité. Ce dernier né à Jérusalem en 1935, milite activement pour la coexistence pacifique et la normalisation des rapports entre le peuple palestinien et le peuple israélien. Edward Saïd est de nulle part et sans identité homogène ou stable. Il exprime ses déchirures en question d'identité, pouvant connoter le point de vue de Maalouf : « J'ai l'impression parfois d'être un flot de courants multiples. Je préfère cela à l'idée d'un moi solide, identité à laquelle tant d'entre nous accordent tant d'importance. Ces courants, comme les thèmes de nos vies, coulent tout au long des heures d'éveil et si tout se passe bien, n'ont pas besoin de s'accorder ni de s'harmoniser. »⁽³⁰⁾

Néanmoins, Maalouf se heurte toujours à la même question concernant l'identité en la qualifiant de dangereuse : « mais au fin fond de vous-même, qu'est ce que vous sentez ? »⁽³¹⁾

Cette hantise qui le poursuit est considérée comme le déclic qui déclenche l'idée de rédiger cet essai. L'auteur se rend compte alors du danger de cette « vision des hommes » : « Il y a, au fin fond » de chacun, une seule appartenance qui compte, sa « vérité profonde » (...) déterminée une fois pour toutes à la naissance et qui, ne changera plus ; comme si le reste, tout le

³⁰ - Edward Saïd, A Contre-voix, Mémoires, le 2 juillet 2002, Edts Le Serpent à Plumes. 430 pages.

³¹ - A. Maalouf, op.cit., p. 10.

marqué par une enfance passée dans un village de la montagne. D'ailleurs, le lecteur peut facilement déceler que l'histoire familiale et personnelle du scripteur s'apparente beaucoup à celle du Liban. Contraint à l'exil en France depuis 1976, l'auteur se trouve à la lisière de plusieurs traditions culturelles, mais dans l'impossibilité de décider s'il est « plutôt français » ou « plutôt libanais ». De même, le lecteur se rend compte de la perfection de cette langue francophone de Maalouf, à travers son monde littéraire et journalistique : « Mais, d'un autre côté, je vis depuis vingt-deux ans sur la terre de France, je bois son eau et son vin, mes mains caressent chaque jour ses vieilles pierres, j'écris mes livres dans sa langue, jamais plus elle ne sera pour moi une terre étrangère. »⁽²⁸⁾

Maalouf refuse d'être moitié français, moitié libanais. Il essaye alors de formuler sa conception personnelle :

« L'identité ne se compartimente pas (...). Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule ; faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même, d'une personne à l'autre. »⁽²⁹⁾ Il le prouve à l'aide d'exemples et d'expériences diverses.

Maalouf subit alors les conséquences de « l'ensemble de ses appartenances » et il les revendique avec sûreté et confiance pour toujours et à jamais. C'est pourquoi le scripteur libanais,

²⁸ - A. Maalouf, *op. cit.*, p. 10.

²⁹ - A. Maalouf, *op. cit.*, p. 10.

destinateur de cet incipit, sujet de l'énonciation est certainement celui du scripteur. Débutant par « Depuis que j'ai quitté le Liban en 1976 pour m'installer en France (...) »⁽²⁵⁾, l'auteur ne fait que confirmer son identité. Ce narrateur s'adresse alors au lecteur étant le destinataire de son message. Maalouf affirme et confirme dès le début, l'objet de son message si humain. Il vise bien le besoin de pointer et de fixer les critères qui aideront à la compréhension de l'Autre. Il souligne que le fanatisme et les « xénophobes de tous bord » peuvent fabriquer des « massacreurs ».⁽²⁶⁾

Dès le premier paragraphe, Maalouf explique sa double appartenance à la France et au Liban. Il commence par poser la question qu'on lui a déjà demandé maintes fois : « si je me sentais » « plutôt français » ou « plutôt libanais ». Je réponds invariablement : « l'un et l'autre ! » (...) parce qu'en répondant différemment je mentirais. »⁽²⁷⁾

L'auteur sent ainsi que l'association de ces deux cultures (libanaise et française) forment bien son identité. Il ne peut jamais omettre une partie de lui-même car sa vie, sa personnalité, sa culture et son écriture sont étroitement liées à ces deux pays. D'origine libanaise, il l'est ! En effet issu de la communauté minoritaire grecque – melkite et profondément

²⁵ - A. Maalouf, Les Identités Meurtrières, Edts Grasset et Fasquelle, 1998, p. 9.

²⁶ - Id, Ibid, p. 14.

²⁷ - Id, Ibid, p. 9.

Peut-être sent-il le besoin d'un certain ancrage dans cet univers hostile et crucial de l'époque actuelle. Cette dédicace peut également symboliser le passé obscur et sanglant du Liban vécu par la génération de l'époux et de l'épouse ; le présent prometteur et semé d'espoir de la génération de ses fils.

La réconciliation des générations du passé et du présent aidera certes les générations futures à vivre une existence paisible et moins tendue.

Il est évident que l'amour familial et le message d'espoir de Maalouf sont délibérément au cœur de cette dédicace. C'est la petite famille qui formera plus tard la grande famille ou la patrie ...

* **Le Péritexte préfaciel** : Après la dédicace, vient s'étaler sur six pages le péri-texte préfaciel des Identités Meurtrières. Maalouf ne précise guère que c'est une préface, ce n'est point un avant propos, ni une introduction, ni un préliminaire. Cet incipit des Identités Meurtrières joue le rôle d'une « préface auctoriale assumptive originale », ⁽²³⁾ c'est-à-dire rédigé par l'écrivain lui-même et figurant tout au début du texte original du livre. Genette voit que « (...) la préface originale a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture. » ⁽²⁴⁾ Noter que le seuil des Identités Meurtrières est rédigé à la première personne du singulier. Il n'est pas signé, mais le « je » du narrateur,

²³ - G. Genette, op.cit., p. 183.

²⁴ - G. Genette, loc.cit.

Pour Ziad

Genette souligne l'importance d'une dédicace en remarquant que : « Elle affiche une relation intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique et cette affiche est toujours au service de l'œuvre comme argument de valorisation ou thème de commentaire. »⁽²⁰⁾

Quelle est donc la fonction de la dédicace dans le livre en question ? À qui le dédie-t-il ? Est-ce une dédicace « auctoriale anonyme » ?⁽²¹⁾ Jette-t-elle la lumière sur la vie privée de l'auteur ? Dans un article traitant la biographie et les origines de Maalouf, nous lisons ce passage : « En 1976, Maalouf quitte Beyrouth pour Paris. Pour la troisième fois, il voit, à 34 ans, son pays en guerre. Sa femme Andrée, attend leur troisième enfant (...). Après quatorze ans d'absence, il se rend dans son pays natal, ravi de tant de gloire. Son père est décédé, sa mère installée en France, près de l'une de ses filles. Et les trois fils de l'écrivain courent le monde. Cosmopolites comme lui, la nostalgie en moins, la liberté de plus. »⁽²²⁾

La dédicace est certes associée à la famille de l'écrivain c'est-à-dire : son épouse Andrée et ses trois fils Ruchdi, Tarek et Ziad. Séparé du père et de la mère, Maalouf envoie probablement un message à ses fils qui parcourent le monde.

²⁰ - G. genette, *op.cit.* p. 126

²¹ - G. Genette, *op.cit.* pp. 42-45.

²² - « Amin Maalouf », Juin 2000, http://www.scclab.com/-itv_Auteurs/maalouf_biographie1_F.htm.

Croisades vues par les Arabes (1983) : essai historique assez original traitant la particularité arabo - libanaise et l'universalité de tout message humain ...

Léon l'Africain, publié en 1986, est un roman historique, qui peint et analyse le regard et l'espoir arabe basé sur l'Occident : tolérance, exil, métissage et rencontre des cultures.

Samarcande, roman, 1988 (Prix des maisons de la presse) : C'est la fresque historique de la Perse à travers deux époques cruciales de son histoire, celle d'Omar Khayyam et celle de 1890 à 1912.

Dans Les Jardins de Lumière (roman, 1991), c'est le problème du fanatisme. L'auteur retrace le parcours d'un prophète victime de « tant de siècles de mensonge et d'oubli », dénonçant tout au long de sa vie, le despotisme et le fanatisme sous toutes ses formes ... La liste de ces ouvrages, informe le lecteur sur le champ d'intérêt de Maalouf, et comment ils ont été appréciés.

La Dédicace :

Nous trouvons à la page 7 cette dédicace :

Pour Andrée

Pour Ruchdi

Pour Tarek

* Les quatre premières pages : Passons aux pages 1 et 2, elles sont certainement muettes, ce blanc reflète-t-il le vide le néant ou la peur de la mort ? Quant à la page 3, elle comporte un rappel du titre de l'essai. La page 4 présente les ouvrages de Maalouf publiés jusqu'à la date de la parution des Identités Meurtrières.

Ces ouvrages sont classés par maison d'édition. Rappelons que trois romans appartiennent aux éditions Grasset. Le Premier siècle après Béatrice (1992) : dans ce livre à la fois fictif et romanesque, Béatrice, la journaliste, à l'aide d'une enquête, expose à la fois les problèmes économiques et politiques désastreuses dans les pays du tiers-monde.

Le Rocher de Tanios, (Prix Goncourt, 1993) traite le problème de la coexistence entre les communautés libanaises. Tanios, le héros prône la justice, la liberté et le progrès dans une société soumise au joug de la croix et du croissant.

Les Echelles du Levant (1996) : « C'est le nom qu'on donnait autrefois à ce chapelet de cités marchandes par lesquelles les voyageurs d'Europe accédaient à l'Orient. De Constantinople à Alexandrie, en passant par Smyrne, Adana ou Beyrouth, ces villes ont longtemps été des lieux de brassage où se côtoyaient langues, coutumes et croyances »⁽¹⁹⁾ Il s'agit d'un exil: Ossyenne, symbolise la paix qui combat « Les flots de la haine » ... Aux éditions Jean-Claude Lattès, paraît Les

¹⁹ - La page IV de couverture des Echelles du Levant, Edits grasset, 1996.

C'est ainsi que le périphrase éditorial met en lumière les questions qui préoccupent l'écrivain et incite le lecteur à en chercher des réponses. De même, le sujet du livre est bien précisé dès le début du prière d'insérer. L'Editeur insiste que dans cet essai : « Maalouf s'interroge sur la notion d'identité ; sur les passions qu'elle suscite et sur ses dérives meurtrières ».

Par ailleurs, les substantifs : « identité », « passions » et « dérives meurtrières » guident le lecteur vers le véritable sens du livre, voire l'objectif de Maalouf : rédiger un essai de « sagesse », de « lucidité », « d'inquiétude » et « d'espoir ». Le prière d'insérer joue donc un rôle assez important concernant le message paratextuel des Identités Meurtrières. Il essaye d'informer et d'aider le lecteur à pressentir toutes les questions aux quelles il cherchera les réponses dans l'essai : « Que signifie le besoin d'appartenance collective, qu'elle soit culturelle, religieuse ou nationale ? pourquoi ce désir, en soi légitime, conduit-il souvent à la peur et à la négation de l'Autre ? »

Maalouf insiste à expliquer, comment loin d'être donnée une fois pour toutes, l'identité est une construction variante possédant ses illusions, ses pièges et ses instrumentations.

C'est ainsi que la 1^{ère} page de couverture et la page IV de couverture assument la triple tâche d'attirer l'attention, de séduire et d'informer le lecteur. Elles servent aussi comme une première interprétation quant à l'horizon d'attente et au pacte de lecture de l'essai.

l'immigration dans son ensemble, et élargit le concept d'acculturation (...). »⁽¹⁷⁾

L'extrait choisi par l'éditeur, considéré comme un péri-texte éditorial explique et éclaire les questions qui inquiètent le lecteur. S'agit-il d'une crise d'identité ? Est-ce un problème psychologique ? L'auteur tend-t-il à souligner la question de l'identité culturelle propre à un certain groupe ethnique, désignant la religion ou la langue ? Veut-il mettre en relief les conditions qui confèrent aux individus le sentiment d'appartenance au même groupe ? Quant à l'adjectif « meurtrières », il ne peut guère empêcher le lecteur de penser à cette idée funeste de la « Mort » : « Le néant ultime. Ce n'est donc rien ? Pas tout à fait pourtant, puisque ce rien nous attend, ou puisque nous l'attendons. Disons que la mort n'est rien, mais que nous mourrons : cette vérité au moins n'est pas rien. »⁽¹⁸⁾

Quant au prière d'insérer, il présente l'essai et, ce faisant, donne au lecteur une première interprétation du livre. L'éditeur le rédige à la troisième personne du singulier et expose en quelque sorte la notion de l'identité chez Maalouf. Le conflit entre les diverses appartenances comment peut-il mener à des combats meurtriers ? Le danger du problème de l'assimilation des différences de l'identité conduit-il inévitablement à la mort ?

¹⁷ - La littérature francophone de Machrek, op.cit., p. 120.

¹⁸ - Dictionnaire philosophique, op.cit., p. 393.

féminin pluriel « Identités » et de l'adjectif « meurtrières ». Harald Weinrich distingue dans son ouvrage Grammaire textuelle du français que « Le nom possède un contexte avant et après lui, qui contribue à déterminer sa signification. »⁽¹⁵⁾ Ainsi, sentons-nous dans « Les Identités Meurtrières » que le contexte suivant le nom « Identités » précise en quelque sorte la nature de ces identités. Dans cette perspective, l'adjectif « meurtrières », cette post-information conditionne la particularité d'emploi de l'article anaphorique « les » afin de préciser le trait distinctif de ces « identités », tout en laissant à la fois la signification ouverte. Dès lors, Maalouf nous invite à déchiffrer une post-information apte à traduire le sens du titre et de son contexte. L'écrivain veut certes désigner par « les » cet article défini, des identités uniques et très spécifiques. D'après le dictionnaire philosophique le mot « identité » : « C'est le fait d'être le même. Mais le même de quoi ? Le même que le même : il n'y aurait pas autrement identité. Ainsi l'identité, est d'abord une relation de soi à soi. (mon identité, c'est mon être moi-même). »⁽¹⁶⁾

Maalouf, aussi bien que le libanais Sélim Abou, fait de la culture une composante essentielle de l'identité de l'homme. Sélim Abou se demande à son tour « Comment faire coexister le modèle (...) et les particularismes culturels qu'on pourrait croire propres à chaque civilisation ? (...) Il aborde le problème de

¹⁵ - Harald WEINRICH, Grammaire textuelle de Français, traduit par Gilbert Dalgalian et Daniel Malbert, Edts Didier / Hatier, Paris, 1989, p. 204.

¹⁶ - André Comte - Sponville, Dictionnaire philosophique, Perspectives critiques, PUF, 2001, p. 289.

suggère à la fois la destinée obscure et misérable du monde contemporain et le bonheur lumineux et désiré par Maalouf. Cette illustration vise-t-elle créer chez le lecteur une impression indélébile de tristesse et de frayeur ? Elle a certes un but déterminé : éveiller et stimuler l'imagination et la réflexion du lecteur.

* La page IV de couverture offre différents types d'informations. Enumérons ces renseignements par ordre de leur présentation. Le titre des Identités Meurtrières écrit cette fois en petits caractères de couleur marron, un prière d'insérer, une photo de l'écrivain, une liste de ses ouvrages et finalement le prix de vente de cet essai. Il est toujours utile d'expliquer la présence et le choix de cet extrait de la part de l'éditeur. ⁽¹³⁾

À la lecture de ce passage nous reconnaissons immédiatement le scripteur, sa nationalité libanaise et sa résidence française. Evidemment, la question de l'identité l'inquiète beaucoup, c'est une question cruciale. Et cette nouvelle identité mixte le rend assez fier. Il en explique la raison : « Je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est cela mon identité ... »⁽¹⁴⁾ Existe-t-il une relation entre cette idée et le titre de l'essai ? Le titre choisi par Maalouf est certes alléchant. Les Identités Meurtrières, composé de l'article anaphorique « les », du nom

¹³- Voir l'annexe.

¹⁴- Amin Maalouf, Les Identités Meurtrières, Ed. Grasset, Paris, 1998, la page IV de couverture (extrait choisi par l'éditeur), figurant aussi à la page 9

Sur la couverture des Identités Meurtrières se trouve le portrait d'une statuette énigmatique, portant un masque morbide, ayant les yeux crevés, sombres et pathétiques. Sur la tête nous voyons le foulard en dentelle et le chapeau orné de tulle rose. Quel contraste !? Ces deux éléments représentent-ils le monde oriental ? Ou occidental ? Ils peuvent symboliser soit les identités musulmanes, soit les identités chrétiennes et juives ? Cette interprétation s'affirme surtout après la lecture du prière d'insérer qui figure à la page IV de la couverture. ⁽¹¹⁾ Cette statuette possède un nez pointu et une bouche bée, ajoutant doute et incertitude à cette image bien pathétique. Cette photographie confirme le caractère paradoxal qu'assume le message du titre et du jeu de mots qu'il propose. ⁽¹²⁾ Le lecteur ne peut guère s'empêcher de se demander comment et dans quelle perspective les identités peuvent-elles être meurtrières ? Nous pouvons aussi distinguer des couleurs froides qui connotent le fantôme de la mort visible dans le titre. Le contraste entre l'ombre et la lumière – ou en d'autres termes la technique du clair – obscur (mise au point au XVI^e et XVII^e siècles en Italie et en Flandre) -met-il en relief le conflit perpétuel entre la mort et la vie ? Entre la guerre et la paix ? Renforce-t-il la distinction entre les deux mondes oriental et occidental ? La lumière se focalise ici sur le visage de la statuette soulignant l'impression de douleur, de pitié et d'horreur. Cette connotation suggère à la fois la destinée obscure et

¹¹ - Voir infra.

¹² Voir infra.

est introduit dans le monde littéraire avec Les Croisades vues par les Arabes édité chez «Jean-Claude Lattés». Changer l'éditeur depuis l'année 1992 avec Le premier siècle après Béatrice marque bien un tournant dans la production littéraire de Maalouf et signale davantage la place remarquable que l'écrivain tâche d'occuper dans les milieux littéraires par le choix d'un éditeur dont la notoriété est indéniable. N'oublions pas de mentionner que Le Rocher de Tanios publié aussi aux éditions Grasset, a obtenu le prix Goncourt en 1993. Ainsi, le rôle de l'éditeur devient primordial.

L'Illustration : En étudiant la 1^{ère} page de couverture, il est indéniable d'omettre la valeur qu'occupe l'illustration qui figure tout au milieu de cette page. Mais quelles fonctions peut occuper une couverture illustrée ? Une illustration peut-elle identifier l'ouvrage, désigner son contenu ou mettre en évidence son titre ?⁽⁹⁾

Concernant les relations qu'entretiennent titre et illustration de couverture, Roland Barthes, met en lumière ce problème en se demandant : « L'image double-t-elle certaines informations du texte, par un phénomène de redondance, ou le texte ajoute-t-il une information inédite à l'image ? »⁽¹⁰⁾

⁹- Voir Daniel Couégnas, « Les couvertures Illustrées », in Introduction à la paralittérature, Ed. Seuil, Paris, Janvier 1992 p. 45-48.

¹⁰- Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in Communications, n°4, 1964, p. 43.

du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur (...) Il s'agit du péritexte le plus extérieur : la couverture, la page de titre et leurs annexes ... » ⁽⁷⁾

La couverture du livre s'offre comme un premier élément très important car la couverture « objet de vente avant tout pour un éditeur représente un emballage auquel incombe la triple tâche d'attirer l'attention, de séduire et d'informer le lecteur. » ⁽⁸⁾

Sur la 1^{re} page de couverture et selon un ordre vertical de haut en bas est inscrit le nom de l'auteur « Amin Maalouf » en grands caractères de couleur noire qui précède le titre de l'essai rédigé en petits caractères de couleur marron . Ce contraste est voulu probablement afin de captiver l'attention du lecteur.

Le rapport typographique du nom de Maalouf et du titre de l'essai Les Identités Meurtrières, démontre que le nom de l'écrivain est plus grand que le titre en vue d'informer le lecteur sur la parution d'un livre écrit par un écrivain connu comme Maalouf.

Répond-t-il à un effet de hiérarchie ? L'ouvrage se vendra en premier lieu, pour le nom de Maalouf, auteur de plusieurs ouvrages à succès et couronné précédemment du prix goncourt.

L'éditeur : C'est au bas de la page 1 de la couverture que figure le nom de l'éditeur «grasset » qui ajoute une valeur prestigieuse à l'ouvrage. Une remarque est à signaler : Maalouf

⁷ - G. Genette, Seuils, op.cit, p. 20.

⁸ - Jean-Pierre Goldenstein, Entrées en Littérature, Paris, Hachette 1990. p.56.

fonctionnelles et pragmatiques (fonctions et finalités). Ces éléments permettent à G. Genette de distinguer deux composantes du paratexte, le péri-texte et l'épi-texte.

Le Péri-texte désigne les genres discursifs qui entourent le texte dans l'espace du même volume : le péri-texte éditorial (collections, couvertures, matérialité du livre), le nom de l'auteur, les titres, le prière d'insérer, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces, les titres et les notes). L'Épi-texte désigne les productions qui entourent le livre et se situent à l'extérieur du livre : l'épi-texte public (épi-texte éditorial, interviews), l'épi-texte privé (correspondances, journaux intimes) » ⁽⁶⁾

Dans notre recherche nous essayerons d'élucider la dimension pragmatique (finalité et but) du message paratextuel des Identités Meurtrières. En effet, paratexte : péri-texte et épi-texte participent d'une façon dynamique et à grande dose à l'élaboration du sens de cet essai. Ils mettent en relief les contours structurels du livre et aident à la lecture et à la réception du texte ...

*** Le Paratexte Prétextuel**

A. Le Péri-texte

L'appareil paratextuel des Identités Meurtrières oriente la lecture d'une façon remarquable. Selon Genette, il s'agit d'aborder le péri-texte éditorial, c'est-à-dire : « Toute cette zone

⁶ - Dictionnaire d'Analyse du Discours, Ed. du Seuil, Paris, février 2002 (sous la direction de Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau), p. 419.

Ce genre est certes valable pour développer, discuter et exposer le message principal de l'auteur : que signifie le besoin d'appartenance collective, qu'elle soit culturelle, religieuse ou nationale ? Pourquoi ce désir, en soi légitime, conduit-il souvent à la peur de l'autre et à sa négation ? Certaines sociétés sont-elles condamnées à la violence sous prétexte que tous les êtres n'ont pas la même langue, la même couleur ou la même foi ? Le paratexte du livre des Identités Meurtrières répond, en effet, à plusieurs de ces questions.

Le paratexte de cet essai mérite certes une étude approfondie du nom de l'auteur, du titre de l'ouvrage, de l'illustration, de l'appartenance générique, du nom de l'éditeur, de la dédicace, de la préface ou de l'avant propos, de l'épilogue, de la bibliographie ou de la liste des ouvrages et du prière d'insérer etc ... Tous ces éléments participent bien au pacte de lecture et élucident le contexte. Gérard Genette définit ainsi le paratexte : « C'est ce par quoi un texte se fait livre. »⁽⁵⁾

Paratexte, Péritexte et Epitexte sont minutieusement expliqués dans Le Dictionnaire d'Analyse du Discours de Maingueneau : « La définition des traits et des fonctions de messages paratextuels entreprise par G. Genette (1987) dégage des caractéristiques spatiales (emplacement du paratexte), temporelles (moment d'apparition et de disparition), substantielles (choix iconiques, matériels, rédactionnels),

⁵ - Gérard Genette, Seuils, Paris, Ed. du Seuil, février 1987, p. 7

Cet essai des Identités Meurtrières de Maalouf qui n'est ni poésie, ni théâtre, ni roman possède un paratexte.

Comme Raphaël Baroni le précise, le genre littéraire « en tant que stéréotype culturel, est susceptible de véhiculer des contenus très concrets, de fonder, des attentes spécifiques. » ⁽³⁾

Amin Maalouf choisit une suite d'énoncés à allure familière pour adresser à ses contemporains un certain message, ayant la forme d'une littérature d'idées. En outre, dans le Dictionnaire des genres et notions littéraires, nous retrouvons cette définition de l'« Essai » qui connote l'esprit et le genre des Identités Meurtrières :

« L'essai se caractérise par la présence affichée affirmée du « je » énonciateur présidant à l'organisation du texte. Il ne s'agit cependant pas d'une écriture avant tout intime et liée à l'ordre du privé, mais bien de l'intervention d'un discours argumenté, où l'auteur s'adresse à ses contemporains. (...) L'Essayiste propose une réflexion fondée explicitement sur son point de vue particulier sur le monde, ancrée dans un certain contexte, dans un temps et un lieu particulier. Enfin et surtout, dans l'essai, le langage ne sert qu'à transmettre la pensée, il contribue à la faire advenir, la montre comme une quête de sens. » ⁽⁴⁾

³ - Raphaël Baroni, « genres littéraires et orientation de la lecture », in Poétique, n°134, Seuil, avril 2003, p. 154.

⁴ - Encyclopaedia Universalis, Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, 1997, p. 195.

côté arabe. Maalouf se distingue par un certain nombre de thèmes particuliers et par une structure également très particulière.⁽¹⁾

En 1998, Les Identités Meurtrières, paraît chez Grasset. Un essai ? Certes, c'est un ensemble d'articles homogènes et cohérents, simples et philosophiques, où Maalouf essaye de définir la notion des identités multiples provenant de plusieurs facteurs : langues, races, cultures et religions.

Déjà à la même époque, ses contemporains libanais se sont occupés, chacun à sa manière, de la problématique de l'identité libanaise.

Citons à titre d'exemples : Ghassan Fawaz : Les Moi volatils des guerres perdues, 1996, Farjallah Haïk : L'envers de Caïn, Gabriel Boustany : Hôtel Sémiramis, 1996, Sélim Nassib : Clandestin, 1998 et Claire Gebeyli : Cantate pour l'oiseau mort, 1996 ... Ce sont les porte- paroles de cette « littérature de la diaspora qui repose sur un même postulat, nourri de la nostalgie et peut-être d'un sentiment de culpabilité diffus, le postulat que les écrivains en exil demeurent les meilleurs défenseurs du pays dont ils se sont éloignés par choix ou par la force des choses. »⁽²⁾

¹- Voir infra.

²- La littérature francophone du Machrek, Anthologie critique, sous la direction de Katia Haddad, Presses de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth, Liban, juin 2000, p. 332.

Le Message paratextuel dans
« Les Identités Meurtrières » De Amin Maalouf
Dr / Gihane Sabry Ahmed

Introduction :

Amin Maalouf ? Où et comment pouvons-nous le classer ? Est-ce un journaliste ? Un romancier ? Un essayiste ? Y a-t-il dans les ouvrages de Maalouf un message bien particulier ? Et avant tout pouvons-nous nous demander à quelle époque et à quelle école littéraire appartient-il ?

Né au Liban, le 25 février 1949, Amin Maalouf fait ses études scolaires et universitaires à Beyrouth. Il suit la même voie professionnelle que son père et se lance dans une brillante carrière de journaliste. En 1971, Maalouf collabore, comme reporter, au quotidien arabophone « An-Nahar » et parcourt de nombreux pays en Afrique et en Asie. Frappé par l'affreuse guerre libanaise, Maalouf décide de s'expatrier pour s'installer en France avec sa famille. En juin 1976, il poursuit sa carrière de journaliste à Paris dans « Economica », « An-Nahar » arabe et international. Il est aussi rédacteur en chef du « Jeune Afrique ».

Sa carrière littéraire commence par un essai, Les Croisades vues par les arabes, publié en 1983, dans lequel il dévoile avec profondeur et en tant que chroniqueur cette période des croisades perçue à travers « l'autre camp », c'est-à-dire du

يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية ١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧
- مكتبة زهراء الشرق ٣٩٢٩١٩٢ ش محمد فريد - القاهرة. ت: ٣٩٢٩١٩٢
- مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية ٤٨٣٣٣٠٣ ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣
- مكتبة دار البشير بطنطا ٣٣٠٥٥٣٨ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨
- مكتبة الآداب ٤٢ الأوربا القاهرة ت : ٣٩١٩٢٧٧-٣٩٠٠٨٦٨
- مكتبة دار العلم الفيوم - حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣

رقم الإيداع	٢٠٠٤/٥٩٣٢
-------------	-----------

مطبعة العمرانية للأوفست
المنيب ت ٧٧٧٩٢٩٨١

جمع كمبيوتر وتنسيق

مكتبة الأمل

ت : ٤٥١٩٢٦٢ - ٠١٠٣٠٨١١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

- Le Message paratextuel dans « Les Identités Meurtrières » De Amin Maalouf
- A Transformation of Consciousness :
Beth Henley's Crimes of the Heart and
Sam Shepard's A Lie of the Mind.
- The Doomed Paradise in tom stoppard's
Arcadia.

No. (24)

May. 2004



مكتبة الأنجلو المصرية